

Pia Autero

*"What a plunge!"*

Kieli, subjekti ja uudelleenkirjoitus teoksissa *Mrs. Dalloway* ja *The Hours*

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Autero Pia: *"What a plunge!"*

Kieli, subjekti ja uudelleenkirjoitus teoksissa *Mrs. Dalloway* ja *The Hours*

Pro gradu -tutkielma, 78 s.

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

Elokuu 2015

---

Tutkielmassa tarkastellaan fiktiivistä subjektia ja poeettisen kielen kykyä luoda syntaktisesta merkityksenmuodostuksesta poikkeavia merkityksen tasoja. Näitä tasoja analysoidaan paitsi alkuperäistekstin kielellisessä ilmaisussa ja kerronnassa, myös niiden aukikirjoittamisena ja tulkintana uudelleenkirjoituksessa. Tutkielman kohdeteksteinä toimivat Virginia Woolfin *Mrs. Dalloway* (1925) ja Michael Cunninghamin *The Hours* (1998). Ensimmäinen edustaa modernistista, kokeellista romaania ja jälkimmäinen postmodernistista, pastissinomaista uudelleenkirjoitusta. Tässä tutkimuksessa *The Hours* määritellään ensisijaisesti uudelleenkirjoitukseksi sen monitasoisen ja tulkitsevan rakenteen vuoksi.

Tutkielman teoreettisena tukirankana toimivat Julia Kristevan kehittämät käsitteet prosessinalainen subjekti ja poeettisen kielen dynaamiset modaliteetit, symbolinen ja semioottinen. Symbolinen on Kristevan ajattelussa tekstin ilmiäisy, sen kieliopillinen ja ilmaiseva järjestys. Semioottinen ilmenee kielen tasolla syntaktisen järjestyksen häirintänä ja hajottamisena; toistona, rytmeinä, poikkeavina lauserakenteina, väreinä ja muotoina. Kristevan määritelmistä poiketen esitän, että semioottinen ei ole ensisijaista vaan pohjimmaista. Omassa analyysissäni semioottinen on vahvasti kytköksissä myös tekstin temaattiseen tasoon. Semioottinen paitsi vahvistaa temaattista, myös luo tekstin monitasoisuutta ja ilmaisun avaruutta. Semioottinen ja symbolinen ilmenevät myös tekstin jakautumisena genotekstiin ja fenotekstiin. Genoteksti on lyhyesti määriteltynä se tekstin taso, jossa operoi semioottinen modaliteetti. Fenoteksti on tekstin ilmiäisy, sen syntaktinen ja merkitystä välittävä järjestys. Kolmas Kristevan määrittelemä tekstin dynaaminen taso on intertekstuaalisuus. Tutkielmassa kohdetekstien välistä intertekstuaalista suhdetta lähestytään alkuperäistekstin genotekstin siirtymänä uudelleenkirjoituksen fenotekstiin ja laajemmin tekstin tematiikkaan.

Uudelleenkirjoittamista lähestyn Christian Morarun (2001) määritelmien mukaisesti tulkinnallisena allekirjoittamisena. Esitän, että *The Hours* tulkitsee alkuperäistekstin semioottista genotekstiä ja siirtää siihen sisältyvät vaikeasti sanallistettavat merkitykset omaan fenotekstiinsä. Tässä prosessissa on tulkinnalla suuri merkitys. Edelleen esitän, että lukiessa tekstejä rinnakkain ja toistensa jatkumona, on nämä merkitystasot ja intertekstuaaliset kuvioinnit mahdollista paikantaa. Uudelleenkirjoittamisen keinoista analysoin tarkemmin transpositiota merkkijärjestelmien siirtymänä ja alluusiota fraseologisena adaptaationa, kuten Gregory Machacek (2007) on sen määritellyt.

Analyysini lopputulemana esitän, että kielen ja kerronnan tasolla tapahtuva modaliteettien välinen rajankäynti toisintaa itseään teosten tematiikassa. Semioottinen on paitsi kielen syntaktisen järjestyksen vastavoima, myös yhteiskunnallisen hegemonisen järjestyksen vastavoima. Alkuperäistekstissä latenttina lepäävät jännitteet ovat *The Hours*issa materialisoituneet konkreettisiksi identiteeteiksi, valinnoiksi ja asetelmiksi.

---

Asiasanat: alluusio, genoteksti, fenoteksti, intertekstuaalisuus, pastissi, semioottinen, subjekti, symbolinen, tulkinta, uudelleenkirjoitus

# Sisällys

1. Johdanto	
1.1. Tutkimuskysymyksien muotoilu ja tutkimuksen tavoitteet	1
1.2. <i>Mrs. Dalloway</i>	3
1.3. <i>The Hours</i>	6
1.4. Tutkimuksen rakenne	9
2. Teoreettiset lähtökohdat: puhuva subjekti ja intertekstuaalisen tekstin tasot	
2.1. Julia Kristeva ja puhuva subjekti	11
2.2. Intertekstuaalisuutta kristevalaisittain	17
2.2.1. Intertekstuaalisen tekstin tasot: genoteksti ja fenoteksti	19
2.2.2. Alluusio ja genoteksti: sovellutus	21
2.3. <i>The Hours</i> ja postmodernistinen uudelleenkirjoitus	24
2.3.1. Postmodernistinen pastissi	25
2.3.2. Uudelleenkirjoitus ja tulkinta	28
3. Subjekti prosessissa ja subjekti tunnelissa: kokemuksen rajoilta fiktion tasoihin	
3.1. Poeettisen kielen semioottisuus: rytmin, värin ja muotojen lauseet <i>Mrs. Dallowayssa</i>	33
3.1.1. Melankoliset katkokset	36
3.1.2. Psykoottinen diskurssi porttina	40
3.1.3. Subjekti prosessissa ja vapaa epäsuora esitys	43
3.1.4. Subjekti ja mielen tekniikat	47
3.1.5. ”I removed – we substituted”: tunneliprojekti ja kollektiivinen subjektius	51
3.2. <i>The Hours</i> ja uudelleenkirjoitettu subjekti	53
3.2.1. Kielestä kokemukseen: Laura Brown ja proosallinen tyhjyys	55
3.2.2. Materiaalistunut semioottinen: pakeneva nainen ja äiti	59
4. Modernin subjektin rajoilta postmodernistiseen teksturointiin	
4.1. Laajeneva tunneliprojekti	61
4.2. Semioottisesta temaattiseen: alluusio tekstuurina	64
4.3. Uudelleenkirjoittaminen aukikertomisena ja tulkintana	67
5. Lopuksi	72
Lähteet	75

# 1. Johdanto

*Kieli on pelkkä haavojen kannatin – se on olemassa, jotta mielen tyhjät aukot, katkokset kirjoittautuisivat siihen.*

*– Julia Kristeva*

## 1.1. Tutkimuskysymyksien muotoilu ja tutkimuksen tavoitteet

Alun perin halu juuri tämän tutkimuksen tekemiseen syntyi tuohtumuksesta: vannoutunut Woolf-fani luki Cunninghamin teoksen *The Hours* ja tunsu todistaneensa yhtä henkilökohtaisen lukuhistorian suurimmista vääryyksistä. Uudelleenkirjoitus – oli se kuinka löyhästi kytköksissä alkuperäisteokseen – hyödyntää ja käyttää lähdetekstiään ja omalta osaltaan kehittää sitä johonkin, väistämättä erilaiseen suuntaan. Väistämättä myös teosten välisestä suhteesta tietoinen lukija vertailee ja tulkitsee uudelleenkirjoitusta suhteessa alkuperäiseen teokseen. Ensilukemalta Cunninghamin teos oli lukukokemuksena runteleva, käytin siitä jopa sanaa häpäisy. Cunningham oli ottanut yhden hienoimmista kirjallisen kaanonin klassikoista ja jalostanut siitä – edelleen oman tulkintani mukaan – viihteellisen ja konservatiivisesti queer-teemalla ratsastavan, kerronnallisesti ja kielellisesti yksitoikkoisen mukaelman. Kun sitten myöhemmin luin Chatmanin (2004) katsauksen teosten välisiin yhtymäkohtiin, ryhdyin kuitenkin pohtimaan, olisiko pelkkä onnistunut pastissi tai lisäkkeenomainen imitaatio voittanut Pulitzeria? Oliko Cunninghamin teoksessa kenties jotain, joka oli jäänyt tuohtumukseni ja sen aiheuttaman vastustuksen varjoon, tulkitsematta, huomaamatta? Seuraavilla lukukerroilla paikansin teoksista mielenkiintoisia yhtymäkohtia, jotka herättivät halun tutkia niiden välistä suhdetta tarkemmin, ja nyt hieman ironisestikin tämä alkuperäinen mielensäpahoittaminen on johtanut kokonaiseen pro gradu-tutkielmaan.

Tutkielmani kohdetekstit ovat Virginia Woolfin *Mrs. Dalloway* (1925) ja Michael Cunninghamin *The Hours* (1998). Hypoteesini on, että teoksessa *The Hours* Cunningham tulkitsee Woolfin fiktiivisen subjektin ja poeettisen kielen (kaikkien muiden kerronnan teemojen ohella) ilmaisuja ja näin ollen avaa alkuperäistekstin kantamia merkityksiä. Uudelleenkirjoituksessaan *The Hours* korvaa alkuperäistekstin semioottisen syvärakenteen postmodernille kirjallisuudelle tyypillisillä "monilla pinnoilla". Tämän hypoteesin pohjalla on ajatus siitä, että kohdetekstit lukevat toisiaan ja rakentuvat dialogisessa suhteessa toisiinsa. Tässä suhteessa olennainen on myös kysymys tulkinnasta osana uudelleenkirjoittamisen prosessia.

Työni kannalta keskeisiä kysymyksiä ovat: jos Cunninghamin teos on alkuperäistekstin uudelleenkirjoitus, niin millainen uudelleenkirjoitus se on? Mitä uudelleenkirjoitetaan kun uudelleenkirjoitetaan? Tulkitseeko uudelleenkirjoitus alkuperäistekstiään ja jos, niin miten? Koska teokset ovat muodoltaan hyvin erilaisia (kerronta, rakenne), niin mitkä ovat niitä osatekijöitä, jotka tuottavat lukijalle vahvan tulkinnan teosten yhteenkuuluvuudesta? Millaisia tulkintoja teoksista voi muodostaa lukemalla niitä "vierekkäin" ja "jatkumona"? Christian Morarun tavoin kysyn, mitä tapahtuu, kun tarina uudelleenkirjoitetaan, ja mitä tapahtuu lukijalle kun kohtaamme tämän kirjallisen *déjà-lun*? (Moraru, 2001, xi). En ole niinkään kiinnostunut tekstien välisten suorien viittaussuhteiden tutkimisesta, vaan siitä miten alkuperäisteoksen "syvärakenne" toisintaa tai avaa itseään uudelleenkirjoituksen tasolla.

Hyödynnän analyysissani psykoanalyttisen (tai sem-analyttisen, joskin sovellutukseni monin osin eroaa tästä kristevalaisesta merkityksen teoriasta) näkökulman lisäksi muun muassa alluusion ja uudelleenkirjoittamisen teoriaa. Analyysin edetessä keskiöön astuvat myös modernin ja postmodernin kirjallisuuden kerronnan kysymykset.

Tutkimukseni keskiössä on fiktiivinen subjekti (fiktiivisellä subjektilla viitataan tekstuaaliseen,

kielen varaan konstruoituun kertovaan tajuntaan, vrt. fiktiivinen mieli esim. Palmer 2004) ja sen ilmaisu kielessä. Edelleen pohdin kielen tuottamaa merkitystä uudelleenkirjoittamisen ja tulkinnan kontekstissa. Käytän työni teoreettisena lähtökohtana Julia Kristevan ajattelua poeettisesta kielestä ja puhuvasta subjektista, mutta laajennan näkökulmaa myöhemmin kokonaisvaltaisempaan intertekstuaalisuuden analyysiin. Keskiössä on etenkin fiktiivisen subjektin ilmaisema melankolinen "tyhjyys", kerronnan aukot ja merkitykset, joille kertova subjekti ei löydä kielestä vastinetta ja jotka näyttävät pakenevan kaikkia määrittelyn ja nimeämisen yrityksiä. Tutkimuksessani tarkastelen, mitä kristevalainen analyysi paljastaa alkuperäisteoksesta ja alkuperäisteoksen suhteesta uudelleenkirjoitukseen. Työni edetessä kartoitan teosten välisiä viittaussuhteita myös laajalaisemman intertekstuaalisuuden analyysin kautta. Pyrin muodostamaan koherentin katsauksen kristevalaisen tekstikäsityksen hyödyllisyydestä yhtenä teoreettisena näkökulmana ja kartoittamaan sen käyttökelpoisuutta tulkinnan ja analyysin välineenä.

## 1.2. *Mrs. Dalloway*

Kenties yksi Virginia Woolfin tunnetuimmista teoksista ja modernistisen romaanin klassikoista on vuonna 1925 ilmestynyt *Mrs. Dalloway*. Teoksessa keskiluokkainen seurapiirirouva Clarissa Dalloway suunnittelee kutsuja. Kerronnallisesti teos ajoittuu yhteen päivään, mutta lukuisat siirtymät aikatasolta toiseen ja fiktiivisten subjektien limittyvä verkosto rakentavat kerronnasta kokonaisen elämän kattavan monimuotoisen kudoksen, jossa muistilla, ajalla ja tietämisen rajoilla on olennainen rooli. Clarissan näennäisen mitättömän ja yksinkertaisten askareiden täyttämän päivän aikana kohtaamiset ja kohtaamattomuudet maalaavat kuvaa siitä mitä tapahtui, mitä ei tapahtunut ja siitä mitä sanotaan, mitä ei sanota. Ja mikä ehkä tärkeintä: mitä sanotaan ilmaisun monitasoisuuden ja hiljaisuuksien kautta.

Muistamisen vajavaisuus, tietoisuuden rajat ja subjektiuden häilyvät tasot ovatkin Virginia Woolfin tuotannossa keskeisiä ja kantavia teemoja. Veden symboliikka on Woolfin teksteissä vahvasti läsnä ja vesi kuvastaakin hänen luomansa fiktiivisen tajunnan edestakaista ja aaltoilevaa liikettä kerronnan tekstuurissa. *Mrs. Dalloway*ta käsittelevässä analyysissä usein käytetäänkin (henkilöhahmojen tajunnan sisäisen toiminnan kuvaamiseen) termejä kuten *plunge* (esim. Hughes, 2004) ja *fluid* (esim. Minow-Pinkney 1990), jotka osuvasti tavoittavat sen, mikä on Woolfin kerronnalle olennaisinta. Teoksissa fiktiiviset subjektit tajuntoineen heittäytyvät kokemukseen, joka soljuu niin ajassa kuin paikassa ja vaihtaa jatkuvasti niin fokalisoitua kuin kerronnan tasoa muodostaen näin merkityksen monimutkaisen mosaiikin. Kuten Sydney Kaplan kuvaa: "The kind of movement from self to the object of perception to reflection and back again is characteristic of these sentences which illustrate the movement of the mind" (Transue 1986, 9). Woolfin tavoite ja visio kirjailijana oli tuottaa koherentti, mutta totutusta poikkeava näkemys todellisuudesta ja sitä kokevasta mielestä ja tämä näkemys aineellistui kirjalliseksi teokseksi. Tämän tehdäkseen Woolfin tuli kehittää myös uusi ilmaisun muoto, uusi "naisen lause", joka taistelisi nimeämisen, lineaarisuuden ja logiikan pakkoa vastaan, joka tavoittaisi kokemuksesta sen, mikä jää kielen tavanomaisten merkitysten ulkopuolelle (Bowers 1991, 12–13). Omassa analyysissäni huomio kohdistuu nimenomaan tähän merkityksen ulkopuolelle pakenevaan ja nimeämisen pakkoa vastaan taistelevaan ilmaisuun, joka oman näkemykseni mukaan on Woolfin teksteissä keskeinen, tulkintaan vaikuttava elementti.

*Mrs. Dalloway*n kerronnassa tiivistyvät kaikki olennaisimmat ja tunnuspiirteisimmät Woolfin kerronnan ominaisuudet. Kerronta tapahtuu yhtä aikaa sekä nykyhetkessä että menneisyydessä, tässä ja toisaalla, kertovien ja kokevien tajuntojen soljuessa tapahtumisen virrassa toisiinsa ja toisistaan. Woolfin kerronnallisia keinoja on verrattu niin uniin kuin "sukeltamiseksi syvälle

alitajuntaan", josta hän ammentaa lauseita ja ilmaisuja, jotka ovat vastakkaisia maskuliinisille arvoille (Transue 1986, 12). Teoksessa toistuu myös Woolfin teksteille tyypillinen jakautuminen yksityiseen ja julkiseen, yksityisen politisoiminen ja sen muodostama kannanotto yleistä tilannetta kohtaan. Kuvaamalla näennäisen mitäänsanomatonta yksityistä elämää Woolf paljastaa vallitsevan yhteiskunnan ja sosiaalisen elämän rakenteita ja epäkohtia.

*Mrs. Dalloway*ssa hahmojen väliset suhteet tulevat ilmi selvimmin yksittäisten muistojen ja jo kauan sitten tapahtuneen tunteenomaisissa, pian katoavissa häivähdyksissä: Clarissa on naimisissa vakaan ja turvallisen Robertin kanssa, mutta muistelee kaihoten vapautta ja vastuuttomuutta edustavaa Peteriä, Peter haluaa Clarissan, mutta seurustelee nuoren tytön kanssa, Clarissa muistelee Sallyn kanssa jakamaansa suudelmaa, joka edustaa hänelle vuosienkin jälkeen aitoa ja puhdasta halua. Septimus tasapainottelee mielenterveytensä rajamailla vaimonsa Lucrezian (Rezia) seuratessa sivusta hänen luhistumistaan. Myös kaupungin kaduilla, ohikulkijoilla ja joskus jopa elottomilla objekteilla on oma osansa kertomuksessa. Tapahtuminen on hienovaraista, vähäeleistä ja enemmän läsnä menneessä silloinkin kun kerronta tapahtuu presensissä. Kuitenkin vähä vähältä se rakentaa merkitystä, eletyn elämän ja nykyhetken muodostamaa kokemusta, josta kaikki teoksen kokevat ja kertovat fiktiiviset subjektit ovat osallisia.

Teoksen kerronnassa fokalisoidaan usean henkilöhahmon tajunnan kautta ja Virginia Woolfin tyylille ominaisesti tyypillistä on, että kerrontaan osallistuvat niin ohikulkijat kuin muutkin teoksen juonen kannalta epäolennaiset hahmot, joita on perinteisesti Woolfia koskevassa analyysissä nimitetty "kuoroksi" (*chorus*). *Mrs. Dalloway*n kerronta on pitkälti fokusoitu henkilöhahmojen tajunnansisäisen maailman kuvaamiseen ja hallitseva tekniikka onkin vapaa epäsuora esitys. (Kerrontateknisistä valinnoista tarkemmin luvussa 3).



Muuttuvan fokalisoinnin, liukuvien aikatasojen, subjektin ja kokevan tajunnan hajaantumisen monimutkaisessa kudelmassa merkitsevintä on usein se, mitä ei sanota. Mikä jää hiljaisuuteen, mitä kuvataan symbolein, kielikuvin, lauseen rytmillä ja konkreettisilla lauseen sisäisillä elliptisillä tyhjyyksillä. Näiden merkitysten rakentumiseen ja tulkitsemiseen tässä analyysissä aion keskittyä, paikantaa niitä kohtia joissa merkitys ja tulkinnan mahdollisuus avautuu toisenlaiselle kielelle ja tekstille, toisenlaiselle kokevalle ja puhuvalle subjektille. Nämä merkitykset eivät kuitenkaan teoksen kokonaisuudessa jää merkitsemään vain kielen ja kerronnan tasolle, vaan ne vaikuttavat laajemmin teoksen tematiikkaan ja kokonaistulkintaan. Teoksen kielessä vahvasti operoiva semioottinen ei jää pelkäksi tyhjäksi semanttiseksi tyylittelyksi, vaan sen ensisijainen pyrkimys on kielellistää sitä, millä ei ole sijaa symbolisessa järjestyksessä myöskään kielen kuvaamassa todellisuudessa.

Johtuen Woolfista ja lähdeteoksestani tehdystä runsaasta tutkimuksesta viittaan tässä yhteydessä vain tarkasti rajattuihin ja omaan näkökulmaani limittyviin tutkimuksiin. Näitä ovat muun muassa Makiko Minow-Pinkneyn (1987 & 1990) analyysit.

### 1.3. *The Hours*

Michael Cunninghamin teosta *The Hours* on yritetty määritellä lukuisilla eri tavoilla. Sen aiheuttamasta hämmennyksestä kertoo paljon se, että kriitikot nimesivät sen milloin jatko-osaksi, milloin "kaiuksi" tai pastissiksi. Ilmestyessään vuonna 1998 teos oli huikea menestys ja voitti muun muassa Pulitzer- ja Pen Faulkner- palkinnot. Teosta on sittemmin määritelty esimerkiksi postmoderniksi (taiteelliseksi) re-presentaatioksi (Hughes 2004) ja hypertekstiksi (Chatman 2005). Cunningham itse on eräässä kirjan esittelytilaisuudessa nimittänyt teosta uudelleenkirjoitukseksi

(rewriting)<sup>1</sup>.

*The Hours* koostuu kolmen eri henkilöhahmon erillisistä ja osin toisiinsa risteävistä tarinoista, joista jokainen on jollain tapaa kytköksissä Virginia Woolfin teokseen *Mrs. Dalloway*. Intertekstuaaliset yhtymäkohdat ovat moninaiset niin teeman, rakenteen kuin henkilöhahmojen tasolla: Clarissa Vaughan "on" Clarissa Dalloway, Sally Lester on Sally Seaton, Richard Brown on Septimus, Louis on Peter Walsh, Julia on Elizabeth, Mary Krull on Miss Killman ja niin edelleen. Cunninghamin teoksessa on kuitenkin myös henkilöhahmoja, joille ei ole vastinetta alkuperäisteoksessa. Tällaisia ovat 50-luvun Los Angelesissa *Mrs. Dalloway*ta lukeva kotiäiti Laura Brown ja kirjailija Woolf, jonka elämää kuvataan *Mrs. Dalloway*n kirjoitusprosessin aikana ja ennen todellisuudessakin tapahtunutta itsemurhaa. Cunninghamin teoksessa paitsi alkuperäisteoksen hahmoja fokalisoidaan eri tavalla ja alkuperäistekstin hiljaisuuksille annetaan ääni, myös kasvatetaan alkuperäistekstin kyteviä teemoja: Clarissa Vaughan on avoimessa suhteessa kumppaninsa Sallyn kanssa ja monet muista henkilöhahmoista ovat homo/biseksuaaleja. Alkuperäistekstissä Clarissa ja Septimus (Richard Brown) eivät koskaan todella kohtaa, mutta Cunninghamin tekstissä he ovat vanhoja ystäviä. Ajan, muistin ja kokemuksen rajattomuuden teemat toistuvat, mutta löytävät uusia muotoja. Kuten Woolfin teoksessa kuvataan päähenkilön yhtä päivää, kuvaa Cunningham kolmen henkilöhahmonsa eri aikakausiin sijoittuvaa yhtä päivää, jolloin teos liikkuu sekä 1920-luvun Richmondisa, 50-luvun Los Angelesissa että 90-luvun New Yorkissa. Cunninghamin teksti leikittelee viittauksilla alkuperäistekstiin myös nimensä tasolla, sillä *The Hours* oli alunperin *Mrs. Dalloway*n käsikirjoituksen nimi. Osa henkilöhahmojen ajatuksista ja dialogista on lainattu suoraan Virginia Woolfin päiväkirjoista ja kirjeistä<sup>2</sup>. Tekstien väliset viittaussuhteet ovat loputtomia.

---

1 Käytän teoksesta jatkossa tätä määritelmää. Ks. luku 2.3

2 Esim. "Richard smiles. He shakes his head. He says, 'I don't think two people could have been happier than we've been.'" (TH, 200) on suora lainaus Virginia Woolfin miehelleen Leonardille jättämästä itsemurhakirjeestä.

Seymour Chatman (2005) määrittelee Cunninghamin teoksen Genetten<sup>3</sup> (1982) jaotteluun pohjaten hypertekstiksi<sup>4</sup>. Tarkemmin Chatman määrittelee teoksen täydentäväksi transpositioksi (*complementary transposition*). Teksti toimii alkuperäistekstin laajennuksena ja muodostaa näin alkuperäisteoksen kanssa uuden kokonaisuuden paitsi alluusion, myös muodon tasolla. (Chatman 2005, 269–272.) Huolimatta tekstin monista ilmeisistä ansioista transpositiona, kritisoi Chatman Cunninghamin tekstin kerrontateknisiä puutteita suhteessa alkuperäisteokseen. Chatmanin mielestä Cunningham on epäonnistunut tavoittamaan Woolfin tekniikkaan liittyvän taituruuden, jota ilman hänen teoksensa tuskin olisivat yltäneet klassikon asemaan. (Emt, 276–279.) Samoin hän kritisoi Cunninghamia siitä, että teoksella ei ole todellista viittaussuhdetta ympäröivään yhteiskuntaan, mikä oli Woolfin tekstissä yksi keskeisimmistä piirteistä (emt., 280.)

Allekirjoitan Chatmanin huomiot, sillä (palaan tähän myöhemmin analyysissäni) tarkempi tarkastelu osoittaa, että teosten välillä on kerrontateknisestä näkökulmasta katsottuna paljon eroja. Siinä missä Chatman vertailee teoksia toisiinsa teknisen taidokkuuden kannalta, esitän puolestani, että teknisen ilmaisun vertaileminen ei ole teosten muodostaman kokonaisuuden tulkinnassa keskeisintä, vaan teosten muodostama jatkumo itsessään.

Mary Hughes (2004) puolestaan korostaakin, että Cunninghamin teoksen yksi olennaisimmista piirteistä on itse kirjallisuuden roolin korostaminen merkitystä tuottavana tasona. Hänen mukaansa *The Hours* ansioituu "re-presentaatiossaan" nimeonomaan temaattisella tasolla uusintamalla Woolfin tekstille keskeisiä luovuuden ja kuoleman teemoja. Hän käsitteellistää molemmille teksteille keskeistä elämän, kokemuksen ja tajunnan virtaamista termillä *plunge* (sukellus, syöksy) ja käyttää termiä selittämään sitä, mikä molempien teosten kerronnassa on yhteistä; sukeltaminen tajuntaan ja kokemukseen. (Hughes 2004, 350–351.) Cunninghamin (kuten myös Woolfin) visiossa

---

3 Genette jakaa tekstit alkuperäiseen hypotekstiin ja sen johdannaisen hypertekstiin (Genette 1982).

4 Chatman ei kuitenkaan käytä tässä yhteydessä Genetten käsitettä hyperteksti - koska se viittaa nykyään myös esimerkiksi digitaalisiin teksteihin – vaan termejä "alkuperäinen" ja "imitaatio" (Chatman 2004, 270.)

olennaista on nimenomaan yksilöllisen tajunnan toimiminen porttina johonkin rajattomaan ja toisiinsa kutoutuvaan kokemukseen (emt., 353.) Chatmanista poiketen Hughes analysoi Cunninghamin tekstiä ja sen ansioita postmodernin teoksen funktiosta käsin. Kuten Hughes toteaa:

The postmodern contribution is not so much an attempt at progression as it is an expansion in all directions. It simultaneously plumbs the depths of the original [ -- ] and invents a new work, thereby widening the circles. The return to an earlier work is at the same time a gesture toward the future: they are part of one motion. (emt.,359.)

Väitän, että pelkät intertekstuaaliset viittaukset eivät selitä teosten tulkinnassa syntyvää vahvaa yhteenkuuluvuutta ja jatkuvuutta, vaan uskon että Cunninghamin uudelleenkirjoituksen ansiot ovat nimenomaan juurikin Woolfin tekstin tarkassa tulkinnassa, jonka hän edelleen jalostaa *The Hoursin* kerronnassa, näin ollen avaten, uusintaen ja laajentaen Woolfin tekstin kantamia merkityksiä.

#### 1.4. Tutkimuksen rakenne

Tutkimukseni tulee etenemään seuraavasti. Johdantoluvussa esitän tiivistäen tärkeimmät ja keskeisimmät tutkimuskysymykset ja tutkimuksen tavoitteet. Esittelen kohdoteokset ja (lyhyesti) oman tutkimukseni kannalta keskeisimmät teoreettiset näkökulmat, joihin palaan tarkemmin analyysin edetessä.

Toisessa luvussa esittelen tutkimukseni kannalta keskeisimmät teoreettiset näkökulmat ja pyrin saattamaan ne dialogiin keskenään. Tutkimukseni kantavana rakenteena toimivat Julia Kristevan näkemykset poeettisesta kielestä ja kertovasta subjektista, mutta peilaan hänen ajattelunsa ja teoretisointinsa soveltamiskelpoisuutta suhteessa muuhun teoriaan, tärkeimpinä näistä fiktiivisen mielen teorial (Palmer, Cohn, ja Fludernik) ja intertekstuaalisuuden teoria (Allen, Kristeva,

Macaheck, jne.) Pyrin eri teorioiden välisen dialogin kautta jäsentämään omaa teoreettista näkökulmaani ja perustelemaan teorian sovellutusta. Muotoilen myös alluusion teorian hyödyntämistä suhteessa omaan analyysiini ja muuhun käytettyyn teoriaan. Käyn läpi niin pastissin, alluusion kuin uudelleenkirjoituksen teoriaa ja pyrin osoittamaan, että *The Hours* pakenee tarkkarajaisia määrittely-yrityksiä alkuperäistekstin tulkinnan monitasaisuuden vuoksi.

Kolmannessa luvussa analysoin ensin *Mrs. Dallowayn* kielen semioottisen modaliteetin ilmenemistä ja prosessinalaisen subjektin kehkeytymistä. Analyysiini operoi kolmessa tasossa: kielen tasolla, kerrontateknisellä tasolla ja temaattisella tasolla. Analysoin *The Hoursin* uudelleenkirjoitettua subjektia paitsi semioottisen uudelleenkirjoituksena, myös postmodernistisen subjektin näkökulmasta.

Neljännessä luvussa vien analyysiini enemmän temaattiselle tasolle ja pohdin Woolfin semioottista suhteessa Cunninghamin äiti-tematiikkaan ja tekstien väliseen vuorovaikutukseen. Tarkastelen teoksia erityisesti tekstuaalisen jatkumon ja intertekstuaalisen transformaation näkökulmasta. Pohdin teosten välistä intertekstuaalisuutta paitsi kristevalaisena tekstien välisenä dialogisuutena, myös alluusion tasolla. Keskeisin kysymys on: mitä uudelleenkirjoitetaan kun uudelleenkirjoitetaan?

Viidennessä luvussa kokoan analyysiini lopputuloksia ja esitän joitakin päätelmiä tekstianalyysiin ja käytettyyn teoriaan pohjautuen.

## 2. Teoreettiset lähtökohdat: puhuva subjekti ja intertekstuaalisen tekstin tasot

### 2.1. Julia Kristeva ja puhuva subjekti

Kuten useat muutkin aikansa modernistiset kirjailijat, Virginia Woolf uskoi, että moderni aikakausi muutoksineen ja mullistuksineen oli muuttanut myös subjektia itseään. Esseessään *Mr. Bennet and Mrs. Brown* (1924) Woolf kirjoittaa, että ”joulukuun 1910 tienoilla ihmisluonne muuttui”. Vaikka on epäselvää, mihin tapahtumaan tämä Woolfin huomio viittaa, kertoo se yleisesti hänen suhtautumisestaan modernismin ja subjektin suhteeseen. Woolf vaati, että tämä subjektin muutos otetaan huomioon myös romaanissa, ja että kirjailijat keskittyisivät henkilöhahmon ajatuksiin, haluihin ja muistoihin. (Childs 2000, 80–81.) Vaikka Woolf ei itse täysin teoretisoinutkaan omia käsityksiään subjektiudesta, hän tietävästi kuitenkin preferoi Bergsonialaista käsitystä ”kahdesta erilaisesta itsestä”, joista toisessa mentaalinen elämä on keskittynyttä ja tietoinen ulkomaailman tapahtumista ja vaaroista, toisessa erilaisissa unelmoinnin tiloissa ja hajaantunut (Whitworth 2000, 160–161.) Toinen, voimakkaasti Woolfin henkilöhahmoihin vaikuttanut ajatus on hänen vaatimuksensa androgyniasta: ”it is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly” (Childs 2000, 165.) Yhdessä aikatasoilla leikittelyn kanssa nämä näkemykset muodostavat hänen teksteihinsä – hänen itse nimeämänsä ”tunneloinnin”<sup>5</sup> kautta – jakautuneen, prosessinalaisen subjektin. Woolfin käsitys jakaantuneesta subjektiudesta heijastuu hänen teksteihinsä – ja kuten analyysissäni pyrin osoittamaan, myös hänen kielelliseen ilmaisuunsa.

Tässä tutkimuksessa hyödynnän ja sovellan ranskalaisen filosofin ja teoreetikon, Julia Kristevan,

---

5 Tunneloinnin käsitteellä Woolf viittaa kerrontaan, jossa liikutaan saumattomasti fiktiivisestä tajunnasta toiseen, ja jossa ne ovat toisiinsa kytköksissä. Woolf vaali näkemystä kollektiivisesta tajunnasta, yksilöiden välillä vallitsevasta tiedostamattomasta yhteydestä yksilöllisen ja suljetun tajunnan sijaan.

ajatuksia puhuvasta subjektista ja erityisesti poeettisen kielen kyvystä luoda syntaktisesta kielestä poikkeavia merkityksen tasoja ja ilmaisuja. Julia Kristevan ajattelulle tyypillistä on erilaisten ja toisistaan joskus radikaalistikin poikkeavien teoreettisten traditioiden soveltaminen ja yhteen sulauttaminen – tälle yhteen sulauttamisen ja soveltamisen periaatteelle uskollisena yritän omassa analyysissäni soveltaa ja yhteen sulauttaa hänen poeettisen kielen ja puhuvan subjektin teoriaansa intertekstuaalisuuden ja uudelleenkirjoituksen analyysiin. Kristevalainen tekstin teoria pohjautuu venäläisen teoreetikon, Mihail Bahtinin työhön. Sen pohjalta Kristeva on kehitellyt oman tekstikäsitteensä, joka nostaa keskiöön prosessinaisen subjektin ja tekstin dynaamisen rakenteen.

Kristevan ajattelussa subjekti syntyy vasta kielessä ja kieli taas syntyy vasta kun kieleen syntyneet subjektit käyttävät sitä. Subjektin syntymä ajoittuu hetkeen kun lapsi erkanee symbioosisuhteestaan äitiin ja alkaa käsittää itsensä subjektina ja itsensä ulkopuolisen objektina, eli astuu kieleen Isän ja Lain alueelle. Kristevan ajattelu pohjautuu lacanilaiseen jaotteluun symbolinen – reaalin, mutta reaalin sijaan Kristeva käyttää termiä semioottinen. Symbolinen edustaa kielessä Isää ja Lakia, kun taas semioottinen viittaa yksilön esiodipaaliseen suhteeseen äidin kanssa, eli siihen mikä lacanilaisittain on esisymbolista. (Braidotti 1993, 185.) Symbolinen kieli koostuu syntaksista, kieliopista ja tähtää selkeään ja yksiselitteiseen merkitykseen. Symbolinen järjestys mahdollistaa myös kielen referentiaalisuuden. Semioottinen puolestaan ilmaisee rytmiä, musiikkia, intuitiota, viettejä ja katkoksia, eli matemaattista *khora*,<sup>6</sup> jota symbolinen kieli edellyttää, jotta siitä tulisi merkityksellistä. Samalla kielen semioottinen modaliteetti kuitenkin vaarantaa symbolisen merkityksenannon sopimuksenvaraisuuden, sillä symbolista itseäänkin luonnehtii merkin jakautuminen merkitsijään ja merkittyyyn. Poeettinen kieli ikään kuin repii auki merkitsijän ja merkityksen välisen halkeaman ja estää kielen esittämisen loogisena ja yksimerkityksisenä. (Kristeva 1993, 89.) Kristevan ajattelussa poeettinen kieli tähtää semioottisen nostamiseen hallitsevaksi

---

6 Platon puhuu khorasta dialogissaan Timaios. Khora on vastaanottava säiliö, mahdoton nimetä ja uskoa oikeaksi, se muistuttaa äidillisyyttä siinä määrin, "ettei sitä voi verrata edes tavuihin." (Kristeva 1993, 95.) Kristeva käyttää termiä selventääkseen semioottisen yhteyttä subjektin ensimmäiseen, sanattomaan suhteeseen äidin kanssa.

modaliteetiksi, jolloin poeettisen kielen tehtävä on häiritä symbolisen toimintaa kyseenalaistamalla syntaksin ja kieliopin toimintaperiaatteita ja merkityksenantoa, rikkomalla sen lainalaisuuksia. Semioottinen ei tähtää tietoon, vaan on aina merkityksen kannalta heterogeenista – se vastustaa symbolisen pyrkimystä nimetä ja muodostaa loogisia, staattisia merkityksiä. (Emt., 95–97.)

Koska kielessä sekä symbolinen että semioottinen ovat aina läsnä, merkitsee se Kristevan ajattelussa, että subjekti ei ole koskaan valmis tai vakaa, vaan aina muutoksen tilassa: subjekti prosessissa (*sujet-en-procés*)<sup>7</sup>. Kristevalla subjekti astuu kieleen *teettisessä murroksessa*, joka tarkoittaa eroa esioidipaalisesta äidistä (semioottisesta) ja astumista Lain alueelle, symboliseen kieleen. (Kristeva 1986, 100–101.) Subjektin jakautuminen ja maternaalisen menettäminen on kieleen astumisen hinta. Poeettisen kielen tehtävä onkin Kristevan mukaan palauttaa semioottiset prosessit kieleen, antaa merkitys Toiselle, jota symbolinen järjestys ei tunnusta. (Kristeva 1993, 96. ks. myös Braidotti 1993, 195.) Freudin kehittänyt ja Lacanin edelleen jalostama psykoanalyysi on mahdollistanut tällaisen prosessinalaisen subjektin syntymisen, sillä tiedostamattoman muodossa se on nostanut esiin juuri heterogeenisuuden, joka työstää merkitsevää funktiota. Semioottiset prosessit, jotka tuovat harhailun ja epätarkkuuden kieleen - erityisesti poeettiseen kieleen - ovat synkroniselta kannalta viettitoimintojen (omaksiottaminen, hylkäys, oraalisuus, anaalisuus, rakkaus, viha ja kuolema) tunnuksia. (Kristeva 1993, 98.) Kristevan ajattelussa feminiininen ja feminiininen subjekti<sup>8</sup> asettuu semioottisen alueelle.

Omassa analyysissäni tämä Kristevan määrittelemä poeettinen kieli ja prosessinalainen subjekti muodostavat kiinnostavat kohdat, joista käsin tekstejä tarkastelen. Kristeva itse jäljittää jälkiä semioottisesta muun muassa Mallarmén, Artaud'n ja Célinen teksteistä, etsii niistä niin kutsuttuja semioottisen purkauksia, joista käsin symbolisen merkityksenannon valta voidaan kyseenalaistaa.

---

<sup>7</sup> Myös "subjekti Lain edessä".

<sup>8</sup> On huomautettava, että feminiininen ei ole Kristevan ajattelussa yhteydessä biologiseen sukupuoleen.



Kristevan mukaan 1900-luvulla kirjoitettu avantgardistinen kirjallisuus toimii juuri sellaisena kirjallisuuden lajityyppinä, jossa kielen symbolisen ja semioottisen modaliteetin rajoja kyseenalaistetaan ja nostetaan näkyviin. Tämän avantgardistisen kirjallisuuden edustajia ovat muun muassa James Joyce ja Marguarite Duras. Kristeva mainitsee tässä yhteydessä toisinaan myös Woolfin, mutta on itse sitä mieltä, että Woolf ei "leikkele" kieltä samalla tavalla kuin esim. Joyce. (Minow-Pinkey 1990, 160.) Kuten omassa analyysissäni totean, noudattaa Woolfin kieli symbolisen järjestystä hallitummin, tehden semioottisen ja symbolisen välisen rajankäynnin näkyvämmäksi. Omassa analyysissäni tämä Kristevan mainitsema kirjailijoiden välinen ero ei tarkoita semioottisen analysoimisen mahdottomuutta tai hedelmättömyyttä, vaan johtaa semioottisen uudelleenasetointiin – Kristevan näkemyksistä poiketen.

Todettuaan, että semioottinen koostuu viettitoimintojen tunnuksista Kristeva jatkaa:

Nämä vietilliset ja maternaaliset semioottiset prosessit valmentavat tulevaa puhujaa astumaan merkityksen ja merkityksenmuodostuksen piiriin (symboliseen). Mutta symbolinen (toisin sanoen kieli nimeämisenä, merkinä ja syntaksina) ei voi muodostua muutoin kuin leikkautumalla irti tästä aiemmuudesta. Aiemmuus voidaan tavoittaa uudelleen vain "merkitsijänä", "primaariprosesseina", siirtymänä ja tiivistymänä, metaforana ja metonymiana, retorisisina kuvioina; nämä tosin aina tärkeimmälle, eli nimeämisen ja predikaation funktiolle alistettuina, alemmina. Kielen symbolisen funktion muodostuminen edellyttää vietin torjuntaa ja äitisuhteen katkaisemista. Sen sijaan poeettisen kielen prosessin alainen subjekti, jolle sana ei milloinkaan ole yksiselitteisesti merkki, ylläpitää itseään aktiivomalla uudelleen torjutun vietillisen ja maternaalisen. (Kristeva 1993, 98.)

Vaikka poeettisessa kielessä symboliseen kohdistuu semioottisen taholta jatkuvia hyökkäyksiä (poistot, vääristelyt), ei symbolinen koskaan väisty tai katoa, jonka ansiosta poeettinen kieli on kuitenkin kieli. Tästä semioottisen ja symbolisen modaliteetin muodostamasta prosessista syntyy

poeettisessa kielessä "kirjailijan universumi", merkitsevyyden uuden tilan koskaan päättymätön määrätön tuotanto (emt., 97.)

Kristevan näkemykset kielestä ja erityisesti poeettisesta kielestä kohtaavat luonnollisesti hyvin paljon vastustusta – erityisesti ja tässä kontekstissa olennaisesti kirjallisuustieteilijöiden piirissä. Esimerkiksi Alan Palmer (2004) kuittaa psykoanalyttisen lähestymistavan ja kokonaisen freudilaisen perinteen ”epäilyttävänä”, sillä miten voidaan sanoa niin paljon siitä, mistä ei voida sanoa mitään (Palmer 2004, 23). Onkin täysin totta, että kaikki yritykset lähestyä ei-kielellisiä kokemuksen ja tajunnan alueita ovat auttamatta keinotekoisia ja spekulatiivisia, sillä paradoksaalisesti mitään ei voi sanoa tuosta ”ei-mistään” ilman erityisesti kaunokirjallisuuden kannalta ainoaa kommunikoivaa välinettä, eli kieltä. Kristevaa on kritisoitu paitsi vaikeaselkoisuudesta, myös käsitteellisestä horjuvuudesta: hänen kirjoituksissaan otetaan käyttöön käsitteitä, jotka analyysin edetessä hylätään ja otetaan käyttöön uusia. Kristevan oma ajattelu onkin enemmän filosofista kuin tieteellistä, mikä tekee hänen teoriansa eksaktin soveltamisen miltei mahdottomaksi. Mutta erityisesti hänen kielen semioottisuuden analyysinsa on puolestaan mielestäni varsin hedelmällinen ja varteenotettava, kuten pyrin omassa analyysissäni osoittamaan. Kristevan ajattelun etu on mielestäni tuon epäilyttävän ja vaikeasti määriteltävän ”ei minkään” lähestyminen välineestä, eli kielestä käsin.

”Ei minkään” lähestyminen analyysin kautta sisältää kuitenkin paljon ongelmia ja riskejä. Kuten Leslie Hill (1990) toteaa, Kristevan omassa Mallarmé-analyysissä (kohteena runo *Prose pour des Esseintes*) semioottisen paikantaminen Mallarmén tekstin foneettisia kuvioita analysoimalla onnistuu ainoastaan todistamaan, että semioottinen vahvistaa tekstin symbolista tai temaattista ulottuvuutta, joka on jyrkässä ristiriidassa Kristevan semioottisen ensisijaisuutta koskevan väitteen kanssa (Hill 1990, 148.) Omassa analyysissäni väitänkin Kristevasta poiketen, että semioottinen ei

ole ensisijaista, vaan *pohjimmaista*, ja semioottisen tehtävä on sekä tukea tekstin sanomaa (kaunokirjallisen teoksen temaattista ulottuvuutta) että samaan aikaan laajentaa ja syventää sitä. Näin ollen semioottinen myös luo tekstiin monitulkintaisuutta ja merkityksen avaruutta. *Mrs. Dallowayssa* semioottinen vahvistaa paitsi teoksen kantavia teemoja, myös laajentaa kertovan subjektin skaalaa tajunnan ja ajatuksien kuvailusta kokemuksen itsensä kuvailuun. Kokemuksen kuvauksessa pääpaino ei ole enää syntaktisissa valinnoissa vaan sensoristen tuntemusten kielellistämässä, hallitsemattomien ja kielelle vieraiden rytmien tavoittamisessa.

Mielestäni Kristevan ajattelu nostaa semioottisen ominaisuudessa keskiöön sen, mikä on ilmaisevan, poeettisen kielen erityisominaisuus: merkityksen antaminen (tai tarkemmin ehkä pyrkimyksen tähän merkityksenantoon) sille, mille ei ole kielessä täsmällistä ilmaisua. Se myös korostaa kielen ja luovan mielen kykyä paeta kaikkia loogisia määrittelyn yrityksiä: taiteessa ja (ihmis)elämässä vaikuttaa dynaamisia voimia, jotka on mahdollista ymmärtää, mutta vaikea – ellei jopa mahdoton – käsitteellistää. Kuten Kristevakin toteaa, on semioottinenkin ensisijaisesti vain abstraktio, tieteellinen käsite – käsitteen takana vaikuttavia dynaamisia, vietillisiä voimia ei ole mahdollista täysin sanallistaa. Analyysissani Kristevan viehätysvoima perustuu paitsi hänen kielikäsitteeseensä, myös hänen käsitykseensä tekstistä ensisijaisesti produktiivisena ja avoimena kenttänä. Tälle näkemykselle perustuu myös Kristevan kehittänyt intertekstuaalisuuden käsite (ks. seuraava luku). Omassa tutkimuksessani kristevalainen tekstianalyysi muodostaa yhdessä muun käytetyn teorian kanssa eräänlaisen ”läpivalaisun” teosten väliseen suhteeseen ja paljastaa tekstien välisiä yhteyksiä, joiden läsnäoloa olisi muutoin vaikea osoittaa. Woolfin ilmaisussa ja kielessä on mielestäni selkeä semioottinen ulottuvuus, joka osallistuu tulkinnan muodostamiseen ja siten myös uudelleenkirjoittamiseen. Sidon kristevalaista analyysia kuitenkin myös laajempaan kerronnan ja intertekstuaalisuuden analyysiin, koko ajan omaa tulkintaani myös kriittisesti tarkastellen.

## 2.2. Intertekstuaalisuutta kristevalaisittain

Viimeisinä vuosikymmeninä intertekstuaalisuudesta on tullut yksi kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen suurista ilmiöistä. Mary Orr nimittää intertekstuaalisuutta kirjallisuuden tutkimuksen ”alkuräjähdykseksi”, käännekohtaksi suhteessa siihen miten teksti ja tekstintutkimus ymmärretään (Orr 2003, 5.) Samalla käsite on hyvin nopeassa ajassa paisunut ja pitkälle menettänyt alkuperäisen merkityksensä kääntyessään tarkoittamaan miltei mitä tahansa tekstien ja medioiden välisiä suhteita. Intertekstuaalisuuden käsitteen vuonna 1967 (teoksessa *Semeiotiké*) esitellyt Kristevakin on sittemmin luopunut käsitteen käytöstä.<sup>9</sup> Myöhemmin hänen käsitettään ovat kehittäneet eteenpäin esimerkiksi Michael Riffaterre ja Gérard Genette, jälkimmäinen transtekstuaalisuuden käsitteen kautta, joka vastaa Kristevan alkuperäisen intertekstuaalisuuden käsitteen universaaliutta, mutta rajoitetummin, edellyttämällä että toisen tekstin läsnäolo tekstissä on oltava näytettävissä (Genette 1982, 8–9.)

Omassa tutkimuksessani palaan tutkimaan kristevalaisen intertekstuaalisuuskäsityksen soveltamiskelpoisuutta, erityisesti suhteessa hänen ajatuksiinsa edellä analysoimastani poeettisesta kielestä. Keskityn erityisesti intertekstuaalisen tekstin tasoihin – genotekstiin ja fenotekstiin – ja mahdollisuuteen analysoida intertekstuaalisia suhteita paitsi edeltävän tekstin genotekstin aukikirjoittamisena ja tulkintana, myös alluusion ja erityisesti uudelleenkirjoittamisen tasolla. Yritän pitäytyä näissä valituissa näkökulmissa, niitä luonnollisesti kriittisestikin tarkastellen, mutta liian syvälle intertekstuaalisuutta koskevan keskustelun syövereihin ajautumatta.

Puhuttaessa kristevalaisesta intertekstuaalisuudesta viitataan useimmiten käsitykseen teksteistä viittausten mosaiikkina, eräänlaisena hallitsemattomana ja paikantamattomana viittaussuhteiden

---

<sup>9</sup> Kristeva itse on kutsunut intertekstuaalisuuden rinnastamista alluusioon hänen alkuperäisen terminsä ”banaaliksi” väärinymmärtämiseksi (Machacek 2007, 524.)

verkostona. Laajimmillaan se onkin juuri sitä, sillä Kristevalle teksti ei ole staattinen struktuuri vaan avoin tila, jonka merkityksen muodostumiseen osallistuu jatkuvasti useita eri nimittäjiä. Kristevalla teksti on suhteessa toisiin teksteihin kehkeytyvä prosessi, useiden tekstuaalisten pintojen risteyskohta, joka avaa tekstille monenlaisia kulttuurisia tasoja ja toiminnan mahdollisuuksia. Kristevan ajattelussa kirjailijat eivät luo tekstejä tyhjiydessä, vaan jokainen teksti rakentuu dialogisessa suhteessa aiempiin teksteihin, jolloin aikaisemmat tekstit risteävät muodostaen viittaussuhteiden verkoston (Allen 2000, 35.) Mikään teksti ei siis synny tyhjiössä vaan siihen vaikuttavat kaikki kirjoitetut tekstit, historia, kulttuurinen ja sosiologinen konteksti. Jonathan Culler on nostanut esiin tällaisen laaja-alaisen käsitteen problemaattisuuden tekstianalyysin välineenä, mistä osoituksena toimii se, että monet tutkijat puhuvat tutkimuksensa aluksi sitaattien kangastuksista, mutta kohdistavat analyysinsä esimerkiksi parodiaan ja alluusioon. Samalla hän huomauttaa, että intertekstuaalisuuden palauttaminen kausaaliin suhteisiin ei voi toimia käsitteen paradigmana. (Culler 1981, 107.)

Omassa analyysissani tiedostan tämän Kristevan intertekstuaalisen ongelman, enkä pyri niinkään edellä kuvailtuun ”kangastuksien” analyysiin, vaan ensisijaisesti kristevalaisen intertekstuaalisuuden *soveltamiseen*. Toisaalta kyseenalaistan kristevalaiseen intertekstuaalisuuteen tekstien mosaiikkina kohdistuvan kritiikin, sillä kuten Ulrich Broich toteaa, käsitys intertekstuaalisesta tekstistä ”kaikujen kammiona” (*chambred d’échos*), jossa kaikuja toisista teksteistä loputtomasti reflektoidaan, on itse asiassa peräisin Barthesilta. Kun pureudutaan tarkemmin mosaiikin käsitteeseen, huomataan, että mosaiikki viittaa rakenteeseen, josta kokonaisuuden eri osat ovat helposti erotettavissa (Broich 1997, 250–251.) Kaikki tekstit ovat intertekstuaalisia – mutta jotkin tekstit ovat *näkyvämmiin* intertekstuaalisia ja tämä intertekstuaalisen ilmentymä on käytännössä ainoa tutkittavissa ja todennettavissa oleva. Huomioni kiinnittyy omassa analyysissani Kristevan intertekstuaalisuuteen edellä analysoidun poeettisen kielen kautta, joka

manifestoituu myös tekstin tasolla tekstirakenteen jakautumisena semioottiseen genotekstiin ja symboliseen fenotekstiin.

Kristevan ajattelussa intertekstuaalisuus on semioottisen prosessin kolmas ulottuvuus, jossa tekstin modaliteettien välistä rajankäyntiä jatkuvasti muutetaan ja prosessoidaan. Teksti on siten korostetusti produktiivinen. Muun muassa Jonathan Culler kritisoi Kristevaa siitä, että hän havainnollistaa ”rannatonta” intertekstuaalisuuden käsitystään analysoimalla tekstejä, joiden subteksti on jäljitettävissä sitaattien ja alluusioiden kautta (Culler 1981, 106–107). Sinänsä huomio on oleellinen, että tällaiseen Kristevan soveltamiseen tulen ”syyllistymään” myös omassa analyysissäni. Mutta on aiheellista kuitenkin kysyä, eikö kristevalainen intertekstuaalisuus laajimmassa mahdollisessa mielessä ymmärrettynä olisi itse asiassa mahdoton analyysin väline – saati kohde? Oman tulkintani mukaan kristevalainen intertekstuaalisuus on sovellettavissa paikallisemmin tekstien välisen suhteen analyysiin. Mahdollisuuden tähän tarjoavat paitsi Kristevan näkemykset tekstistä genotekstistä ja fenotekstistä, myös transpositiosta merkkijärjestelmien siirtymänä.

### 2.2.1. Intertekstuaalisen tekstin tasot: genoteksti ja fenoteksti

Edellisessä luvussa esittelemäni tekstin semioottinen modaliteetti on omassa analyysissäni keskeinen myös intertekstuaalisten viittaussuhteiden analyysissä, muodostaen tason, jonka kautta myöhempi analyysini ja tulkintani operoi. Kuten aiemmin todettu, Kristevan ajattelussa teksti ei ole pinta tai taso, vaan tila, jossa merkitys on jatkuvassa prosessissa, ja jossa tapahtuu rakenteen kehkeytyminen: sekä tekstin itsensä että sen tuottavan, prosessinalaisen subjektin kehkeytyminen. Verrattuna pysyvään struktuuriin tällainen tekstikäsitys pohjautuu ensisijaisesti dynamiikkaan. (Ks.

tämän työn *Mrs. Dalloway* käsittelevä analyysi luvussa 3.1.). Kun teksti käsitetään tällaiseksi tilaksi (lingvistisen tasorakenteen sijaan), tulee tämän dynaamisen prosessin havainnollistamiseksi teksti jakaa kahtia: fenotekstiin ja genotekstiin. Genoteksti on yksinkertaisesti ilmaistuna tekstin piilotaso, se tekstin taso, jossa operoi kielen semioottinen modaliteetti. Fenoteksti on tekstin pintataso, se taso joka käsittää tekstin synktaktisena, merkitseväenä järjestelmänä (Kristeva 1986, 120–122.)

Semioottinen modaliteetti voi Kristevan mukaan purkautua symboliseen paitsi aiemmin analysoimassani syntaktisten sääntöjen murtumissa tai subjektin aseman jatkuvassa häilyvyydessä, myös intertekstuaalisuuden kautta. Intertekstuaalisuuden sijaan Kristeva käyttää tämän muuntamisen prosessin yhteydessä termiä transpositio erottaakseen tarkoittamansa yhden tai useamman merkkijärjestelmän siirtymän toiseen lähteiden analyysistä. (Kristeva 1986, 111.) Intertekstuaaliset tekstit (tai transpositiot) eivät vain lainaa aikaisempia tekstejä vaan samalla muuttavat niitä ja antavat niille uusia teettisiä positioita<sup>10</sup> ja tämä muuntamisen prosessi on kristevalaisen intertekstuaalisuuden keskiössä.

”Edellytetyt tekstit” voi siirtää tekstin omaan merkkijärjestelmään vain transposition ja transformaation kautta, mikä edellyttää tekstien symbolisen lain hetkellistä kumoutumista ja semioottisen purkautumista tekstin tilaan, ennen kuin uusi merkkijärjestelmä organisoituu. Kristeva jakaa nämä transformaatiot karkeasti kolmeen ryhmään: vastakkaisuuteen perustuvaan transformaatioon, permutaatioon perustuvaan transformaatioon ja epämääräisiin transformaatioihin (Stewen 1991, 134).

Oma huomioni kiinnittyy permutaatioon perustuvaan transformaatioon, joka yksinkertaistaen

---

<sup>10</sup> Teettinen positio tarkoittaa semioottisen ja symbolisen välistä heterogeenista ”kenttää”, rajaviivaa, joka mahdollistaa näiden kahden modaliteetin välisen rajankäynnin ja dialogin.

tarkoittaa tekstin merkkijärjestelmien paikan vaihtamista muuntamisen prosessissa.<sup>11</sup> Kristevan mukaan merkkijärjestelmien paikan muuntaminen voi tapahtua saman merkitysjärjestelmän sisällä; esimerkiksi kielessä, kun jokin kerronnallinen rakenne muunnetaan tekstiksi. Tai merkitysjärjestelmästä toiseen, kun esimerkiksi jokin kohtaus (elokuva, näytelmä) muunnetaan tekstiksi (Kristeva 1986, 111.)

Permutaatioon perustuva transformaatio lähestyy myös alluusion käsitettä, sen laajemmassa, uudelleenmääritetyssä merkityksessä (tästä lisää seuraavassa alaluvussa). Kohdetekstieni kontekstissa tämä muuntaminen tarkoittaisi paitsi lähdetekstin genotekstin ja prosessinalaisen subjektin siirtymää symboliseen tekstin tasoon uudelleenkirjoituksen prosessissa, myös sen uudelleentulkintaa tekstin laajemmilla merkityksen tasoilla.

*The Hoursin* kohdalla kysymys intertekstuaalisuudesta/transpositiosta onkin mielenkiintoinen, sillä aiemman tekstin "suorana" (siinä merkityksessä suorana, että se viittaa tiettyyn teokseen *Mrs. Dalloway*) transpositiona se väistämättä myös tulkitsee – tai näin siis väitän – lähdetekstiään. Tähän tulkinnan, siirtymän ja muuntelun prosessiin tuleva intertekstuaalisuuden analyysini kiinnittyy. Uudelleenkirjoitus muuttuu eräänlaiseksi aukikirjoittamiseksi ja kerronnalliseksi jatkumoksi, jossa lähdetekstissä operoiva semioottinen genoteksti uusintaa itseään lukuisilla eri tavoilla.

### 2.2.2. Alluusio ja genoteksti: sovellutus

Kuten aiemmin totesin, on kristevalainen intertekstuaalisuus laajimmillaan soveltumatonta

---

11 Permutaatioon perustuvasta transformaatiosta Kristeva antaa esimerkiksi katkelman Lautréamontilta: ”Jos hän alentaa itsensä, kehuu häntä; jos hän kehuu itseään, kehuu häntä vieläkin enemmän.” Lähtötekstinä on Pascalin ”jos hän kehuu itseään, alennan häntä, jos alentaa, kehuu.” (Stewen 1991, 134.) Permutaatioon perustuvalla transformaatiolla näyttäisi siis olevan paljonkin yhteistä alluusion kanssa.



eksaktimpaan tekstuaaliseen analyysiin. Tämä ei kuitenkaan omassa tulkinnassani tarkoita sitä, etteikö hänen ajatteluaan erityisesti tekstistä kahtena operoivana tasona (genoteksti ja fenoteksti) ja näiden välisestä jatkuvasta rajankäynnistä voisi soveltaa myös tiettyjen – tässä tapauksessa kohdetekstieni – tekstien välisten suhteiden analyysiin. Spesifimmin lähestyn aiemmin analysoimaani semioottista modaliteettia ja sen uudelleenkirjoitusta paitsi edellä esitetyn permutatiivisen transformaation, myös alluusion käsitteen kautta.

Gregory Machacek (2007) on lähestynyt alluusion käsitettä määrittelemällä uudelleen sen suhdetta intertekstuaalisuuteen. Machacek kritisoi intertekstuaalisuuden käsitteen rinnastamista alluusioon ja jakaa intertekstuaalisuuden synkroniseen ja diakroniseen intertekstuaalisuuteen, viitaten aiemmalla intertekstuaalisuuteen sen laajemmassa, kristevalaisessa(kin) merkityksessä (teksti useiden tekstien, historian, kontekstin permutaationa) ja jälkimmäisellä spesifimpään ilmiöön, tekstin suhteena aiempiin kirjallisiin teoksiin. Edelleen Machacek täsmentää, että intertekstuaalisuutta tulisi käyttää tarkoittamaan nimenomaisesti näitä käsitteen laajimpia merkityksiä ja esimerkiksi alluusion analyysi paikantuisi intertekstuaalisuuden diakroniselle tasolle. (Machacek 2007, 525.)

Machacekin oma analyysi pureutuu näiden kahden intertekstuaalisuuden tason välimaastoon ja esittää, että alluusio käsitteenä tulisi määritellä uudelleen. Machacekin mukaan alluusio konnotoi nykyisessä tutkimuksessa eräänlaista alisteisuutta ja imitatiivisuutta suhteessa alkuperäiseen tekstiin, johon viittaavat alluusioon liitetyt ilmaukset kuten kaiku ja lainaaminen. Alluusio (ja usein synonyymisesti käytetty kaiku) on tiivistynyt eräänlaiseen lyhytaikaiseen, paikalliseen ilmiöön tekstien välisessä tilassa tai vastaavasti laajentunut synonyymiksi intertekstuaalisuudelle.

Intertekstuaalisuutta taas on pidetty eräänlaisena kaikenkattavana käsitteenä, jossa tällaista alisteista suhdetta ei ole. (Machacek 2007, 524.) Machacek esittää, että sijoittamalla alluusio kontekstiin (lukijan kulttuuris-historiallinen tila ja lähdetekstin tunnettavuus) nämä kaksi intertekstuaalisuuden

akselia (diakroninen ja synkroninen) voidaan yhdistää ja siten riisua alluusio sen negatiivisista, alisteisista ja paikallisista konnotaatioista.

Machacek jakaa alluusion karkeasti kahteen eri tyyppiin, epäsuoraan viittaukseen (*learned, indirect reference*) ja fraseologiseen adaptaation (*phraseological adaptation*) Machacekin mukaan yksi näiden alluusion tyyppien olennaisimmista eroista liittyy pitkälti kontekstiin. Molemmat alluusion lajityypit edellyttävät (tullakseen tunnistetuiksi), että sekä kirjoittaja että lukija ovat ”altistuneet” samalle tekstille. Mutta alluusio epäsuorana viittauksena vaatii (tullakseen ymmärretyksi) lähdetekstin tunnettavuutta. Fraseologinen adaptaatio tulee ymmärretyksi myös ilman, että lukija on tietoinen tekstiaineistosta johon viitataan. (Machacek 2007, 526–527.) Machacekin mukaan fraseologisella adaptaatiolla on tekstin sisällä oma, erityinen referoimisen kyky – se on laajemmin tekstiin upotettu allusiivinen taso, joka operoi tekstissä myös itsenäisesti. Nähdäkseni tämä uusi, laajempi alluusion määritelmä liittyy Kristevan permutatiiviseen transformaatioon käsittämällä alluusion paitsi viittauksena aiempaan lähteeseen, myös sen itsenäisenä laajentumana ja muunnelmana. Kuitenkaan allusiota ei voida erottaa sen tulkitsemisen kulttuurisesta kontekstista, sillä alluusion merkitsevyys perustuu nimenomaisesti tietoisuuteen viittauksen kohteesta. Täten alluusio ei voi toimia ilman intertekstuaalisuuden synkronista tasoa, sillä alluusio luetaan ja ymmärretään aina osana kulloista kulttuurista kontekstia (emt., 531.) Machacekin näkemys allusiosta sivuaa siten myös Ben-Poratin huomautusta, että alluusio aktivoi samanaikaisesti kahta tekstiä ja muodostaa intertekstuaalisia kuvioita (*intertextual patterns*), joita ei voi palauttaa pelkästään siihen, mihin allusiolla viitataan. Siten allusiivinen teksti muodostaa oman, itsenäisen tekstinsä (Ben-Porat 1976, 108).

Omassa analyysissäni käsittän alluusion tällaisessa ”Machacekilaisessa” mielessä – ei ainoastaan suorana viittauksena tiettyyn lähteeseen (teksti/lause), vaan laajempänä ilmiönä, jossa alluusion

tulkinta edellyttää tekstin laajempia intertekstuaalisia tasoja, kontekstia, lukijan positiota suhteessa teksteihin. Analyysissani yritän jäljittää – konkreettisten viittaussuhteiden sijaan tai tarkemmin ehkä lisäksi – sellaisia alluusion ja transformaation pisteitä, joissa lähdetekstin läsnäolo voidaan paikantaa. Omassa analyysissani keskityn erityisesti genotekstin ja alluusion suhteeseen: millä tavoin alkuperäistekstin genoteksti ilmenee uudellenkirjoituksessa, paitsi sen kerronnassa niin myös spesifimmin alluusion tasolla? Tekstianalyysin kautta tarkastelen, miten Woolfin ilmaisun semioottisuus voi – tällaisen laaja-alaisen alluusion käsitteen kautta – tulla uudelleenkirjoitetuksi ja tulkituksi *The Hoursin* tekstuaalisessa rakentumisessa.

### 2.3. *The Hours* ja postmoderni uudelleenkirjoitus

Kuten Ulrich Broich osuvasti toteaa, on postmoderneille teksteille tyypillistä se, että ne eivät sijoitu maailmaan, joka viittaa imitoi omaa, aktuaalista maailmaamme, vaan maailmaan, joka imitoi muita tekstejä (Broich 1997, 253). *The Hours* – lukuisten alkuperäistekstiin viittaavien lainausten ja kierrättämisen kautta – siirtää alkuperäistekstin suoraan paitsi ”nykyaikaan”, myös itse kirjallisuuden ja sen merkityksen tasolle. Seymour Chatman (2005, 280) kritisoi *The Hoursia* siitä, että sillä ei ole todellista viittaussuhdetta vallitsevaan yhteiskuntaan, mutta puolestani väitän, että *The Hours* tulkitsee alkuperäistekstiin sisältyvää viittaussuhdetta erinomaisen tarkasti ja uudelleenkirjoituksessaan myös uusintaa sitä.

Karkeasti voidaan määritellä (tarkemmin postmodernistisen teoksen kerronnan keinoista luvussa 4), että postmodernistinen kirjallisuus lainaa, viittaa, muuntaa, leikkelee ja kierrättää tekstuaalisia elementtejä. Kysymys originaliteetista on muuttunut epärelevantiksi aina ”kirjailijan kuolemasta” lähtien, eikä postmodernistisella kirjallisuudella yleisesti nähdä olevan pyrkimyksiä luoda

mestarinarratiiveja, vaan pikemminkin sen pyrkimyksenä on hyödyntää itse narratiivien ja tekstin keinotekoisuutta. *The Hours* näyttäisi tekevän kaikkea tätä: se kierrättää paitsi alkuperäisteoksensa teemoja, henkilöhahmoja ja repliikkejä, myös sumeilematta hyödyntää alkuperäisteoksen kirjoittajan elämää ja sen todellisia tapahtumia samalla paljastaen oman keinotekoisuutensa. Samaan aikaan se ei kuitenkaan typisty pelkän imitaation, kaiun tai jatko-osan määritelmään. Seuraavissa luvuissa pyrin määrittelemään *The Hoursin* asemaa suhteessa postmodernistisen kirjallisuuden kahteen keskeiseen käsitteeseen: pastissiin ja uudelleenkirjoittamiseen.

### 2.3.1. Postmodernistinen pastissi

Pastissi ei ilmestynyt kirjallisuuteen vasta postmodernismin myötä, mutta tässä yhteydessä koen tarpeettomaksi sivuta sen pitkää ja vaiheikasta kehityshistoriaa. Riittänee kun totean, että kautta kirjallisuuden historian pastissia on käytetty aiempaan taiteeseen kohdistuvana tyylillisenä jäljittelynä, jonka keskeisimpiä keinoja ovat olleet parodia ja imitointi. Sittenmin pastissi ei ole täysin onnistunut irtautumaan imitaatioon liittyvästä negatiivisesta leimasta, kuten esimerkiksi Fredrik Jamesonin käsitys pastissista ”kaikkiin menneisyyden tyyleihin kohdistuvana kannibalismina” paljastaa (ks. esim. Nyqvist 2010, 107). Tässä yhteydessä pureudun nimenomaan postmodernistiseen pastissiin ja muutamiin sen keskeisiin määrittely-yrityksiin, pyrkimyksenäni määritellä miten *The Hours* suhteutuu pastissiin tyylilajina.

Kuten Nyqvist (2010) toteaa, on pastissi käsitteenä pitkälle värittänyt sen aiempien käyttötapojen – nimenomaisesti imitaatio, parodia – kautta. Pastissista on hänen mukaansa tullut ymmärrettävästi yksi postmodernistisen teorian ahkerimmin käytetyistä käsitteistä, sillä se tuntuu täsmällisesti tavoittavan sen, mikä on postmodernistisen keskeisimpiä piirteitä: eksessiivinen fragmentaatio,

tyylin, pinnan ja vaikutuksen korostaminen substanssin, pysyvien identiteettien ja merkityksellisen jatkuvuuden kustannuksella (emt., 103). Esimerkiksi juuri jamesonilaisessa (varsin pessimistisessä) näkemyksessä pastissista on tullut ”tyhjää parodiaa”, loputtomien tyhjien pintojen sattumanvaraista kierrättämistä ilman mitään yhteyttä historiaan ja kontekstiin (emt., 109–110.) Kun pastissi on menettänyt ironisen, parodisen ja kriittisen käyttötarkoituksensa, siitä on tullut monien teoreetikoiden mielessä pelkkää tyhjää imitaatiota ilman todellista taiteellista kontribuutiota.

Sittemmin (postmodernistista) pastissia on yritetty uudelleen määritellä ja irrottaa sitä imitaatioon liittyvästä negatiivisesta painolastista. Esimerkiksi Simon Kemp esittää, että pastissi ei toimi vain jamesonilaisena etäännyttävän tyhjänä, kirjallisena keinona, vaan voi esittää postmodernistisen hajaantuneen todellisuuden avoimemmin ja monitasoisemmin. Kemp paitsi palauttaa pastissin representaation epistemologisiin ja ontologisiin kysymyksiin, myös korostaa pastissin tulkinnan merkitystä. (Nygqvist 2010, 119.) Richard Dyer jatkaa pastissin puolustusta toteamalla, että pastissin samankaltaisuus alkuperäisen tekstin kanssa on subjektiivista. "A pastiche imitates its idea of that which it imitates". Jokainen aikakausi tulkitsee tekstejä omalla tavallaan ja pastissi on tästä oivallinen esimerkki. (Dryer 2007, 55.) Dryer (kuten myös Nyqvist 2010) on Roger De Piles'in määritelmää mukaillen kiinnostunut pastissista, joka ei ole täysin uusi teos, mutta jota ei voida myöskään nähdä pelkkänä alkuperäisen jäljentämisenä tai imitaationa (emt., 22). Hän esittää, että pastisseja on erotettavissa kahta eri päätyyppiä, joista toinen perustuu eri tekstien ja elementtien yhdistelyyn (*pasticcio*) ja toinen tietyn lähdetekstin tai -teoksen imitaatioon (*pastiche*). Imitaatioon perustuvasta, varsinaisesta pastissista hän erottaa useita eri pastissin rakentumisen keinoja, kuten muun muassa samankaltaisuuden, muodonmuunnoksen ja eroavuuden.<sup>12</sup>

Kuten Chatman (2004) toteaa, ei *The Hoursia* voi hyvällä (tai pahallakaan) tahdolla lukea

---

<sup>12</sup> Eroavuudesta Dryer mainitsee esimerkkinä teemat, joista alkuperäistekstin kirjoittaja ei ole voinut kirjoitusajankohdan tai muun syyn vuoksi kirjoittaa. *The Hoursin* kohdalla ilmeinen esimerkki tällaisesta muuntelusta on queer-teeman toistuminen.

alkuperäistekstiin kohdistuvana parodiana tai kritiikkinä. Jos jotain parodista teoksesta haluaa löytää, kohdistuu se käytännössä Clarissa Dallowayn keskiluokkaiseen elämäntapaan – tämä samainen parodinen tai ehkä ennemmin sarkastinen pohjavire on luettavissa myös Woolfin versiosta. Kun Chatman – todettuaan, ettei teoksesta löydy pastissille ominaista parodista tai kriittistä ulottuvuutta – määrittelee *The Hoursin* täydentäväksi transpositioksi (mielestäni, kuten edellä useasti todettu, teoksen uudelleenkirjoitukselliset ansiot sivuuttaen), sulkee tämä määritelmä osittain myös pois mahdollisuuden lukea *The Hoursia* itsenäisenä ja oman taiteellisen merkityksensä luovana postmodernistisena tekstinä. Termiin *täydentävä* liittyy negatiivinen ja alisteinen konnotaatio, aivan kuin uudelleenkirjoituksella ei olisi muuta taiteellista arvoa kuin paikata originaaliin jääneitä aukkoja. *The Hours* on ilmiselvästi muodollisesti pastissi: se viittaa selkeästi tiettyyn edeltävään tekstiin, käyttää sen henkilöhahmoja, tapahtumia, jopa suoria lainauksia teoksen lauseista, samalla muuntaen niitä luoden uusia, laajenevia merkityksen tasoja. Omassa tulkinnassani *The Hours* ei ole vain pastissi, mutta se on *myös* pastissi; sen merkitys teosten välisessä intertekstuaalisessa suhteessa ei ole toimia lisäkkeenomaisena täydennyksenä suhteessa alkuperäiseen, vaan ensisijaisesti alkuperäisteoksen tulkintana ja edestakaisena liikkeenä tässä tulkinnallisessa jatkumossa.

Oman analyysini kontekstissa vartenotettavan pastissin määrittelyn tarjoaa Sanna Nyqvist<sup>13</sup> erottamalla kaksi pastissin tyyppiä: kokoelmapastissin (*compilation pastiche*) ja tyyliillisen pastissin (*stylistic pastiche*). Näistä ensimmäinen viittaa pastissiin sen postmoderni(mmas)ssa muodossa useiden lähdetekstien, viittausten, tyylien ja diskurssien risteymänä. Jälkimmäinen edustaa pastissin konventionaalisempaa muotoa tietyn lähdetekstin tai kirjallisen tyylin jäljittelynä. Tyyliillinen pastissi ei Nyqvistin mukaan kuitenkaan pelkisty pelkkään jäljittelyyn, vaan kattaa useita erilaisia pastissin keinoja aina alluusiosta (joilla synnytetään tekstien välinen samuus kirjallisen *déjà-lun*

---

13 Suurilta osin Genetten määritelmiin (*Palimpsests* 1982) nojautuen. Nyqvistin käyttämät termit ovat kuitenkin huomattavasti toimivammat kuin aiemmin mainitut Dryerin esittämät.

muodossa) muotoon (fokalisointi, henkilöahmot, rakenne, ympäristö, teemat, motiivit). Nimestään huolimatta tyyllinen pastissi ei myöskään banaalisti vain imitoi lähdetekstinsä tyyliä, vaan ennemminkin synnyttää mielikuvan tästä edeltävän tekstin tyylistä yksilöllisen lukukokemuksen kautta. (Nyqvist 2010, 155–157.) Tällöin tyyllisen pastissin nimenomaisena tarkoituksena on toimia myös edeltäjänsä representaationa ja tulkintana.

*The Hoursissa* on helppo nähdä piirteitä tällaisesta tyyllisestä pastissista, joka ei ole silkkaa imitaatiota ja tyhjiä pintoja, vaan alkuperäistekstinsä moniulotteinen transformaatio. Yksi ilmeinen esimerkki tästä transformaatiosta on teoksen queer -teema, joka toimii omalta osaltaan alkuperäistekstin tulkintana ja uudelleenkirjoituksena. Se, mikä alkuperäisteoksessa on latenttia pohjavirettä ja vuosien takaisen suudelman glorifiointia, on *The Hoursissa* jalostunut sarjaksi monia julkisia lesbo-homo- ja biseksuaalisia suhteita. Toinen, mutta ei aivan niin ilmeinen ja helposti avautuva, teema on Woolfin ”naisen lause” ja prosessinalainen subjekti, joka uudelleenkirjoitetaan *The Hoursissa* monella eri tasolla. Kuten myös Nyqvist toteaa, on huomionarvoista, että tyyllinen pastissi käytäntönä lähenee uudelleenkirjoittamista. Näiden käsitteiden väliset erot eivät käytännössä ole kovin selkeät, kuten analyysissäni tulen osoittamaan. Väitän, että *The Hoursissa* pastissi ja uudelleenkirjoitus sekoittuvat mielenkiintoisella tavalla – ja ettei lopullisen määritelmän tekeminen ole välttämättä edes mahdollista.

### 2.3.2. Uudelleenkirjoitus ja tulkinta

Tämän tutkimuksen keskiössä on postmoderni uudelleenkirjoitus – sellainen uudelleenkirjoittamisen muoto, joka on vallannut viime vuosikymmeninä yhä enemmän alaa jokaisella taiteen alalla aina kirjallisuudesta elokuvaan; uudelleenkertomisen, kierrättämisen, uusia

näkökulmia avaava uudelleenkirjoittamisen tapa. Uudelleenkirjoittaminen on yhteydessä siten myös adaptaation teoriaan, mutta tässä tutkimuksessa uudelleenkirjoittaminen käsitteenä tarjoaa hedelmällisemmän lähtökohdan analyysin tekemiseen, sillä se paitsi sisällyttää itseensä adaptaation (uudelleenkirjoittaminen edellyttää karsimista, muokkaamista, sovittamista ja uuden version luomista) myös painottaa erityisesti syväluotaavaa tulkintaa yhtenä uuden, itsenäisen teoksen luomisen lähtökohtana.

Kuten Christian Moraru toteaa, uudelleenkirjoitus ei ole itse asiassa kirjallinen genre. Hänen mukaansa uudelleenkirjoitus on ennemminkin eräänlainen "arkkigenre" (*archigenre*) tai "käytäntöhybridi" (*hybrid practise*). (Moraru 2001, 19.) Uudelleenkirjoitus ei myöskään korreloi täysin intertekstuaalisuuden, saati erilaisten intertekstuaalisen lajien kuten alluusion kanssa. Moraru määrittelee uudelleenkirjoittamisen sellaiseksi intertekstuaalisuuden muodoksi, jossa ilmenee vahva side "kronologisesti aiempiin teksteihin" ja joiden "jälki" on ilmeinen uudelleenkirjoituksessa. Uudelleenkirjoituksessa on myös erotettavissa selkeä ja tietoinen pyrkimys uudelleenkirjoittamiseen haalean "kaiun" sijaan. (Emt., 19.)

Omassa analyysissäni tulen preferoimaan uudelleenkirjoittamisen käsitettä, sillä kuten pyrin osoittamaan, yksittäiset kirjoitustekniset käsitteet kuten alluusio tai lajityyppiin liittyvät määritelmät kuten pastissi (joka laajimmassa merkityksessään mielestäni lähenee uudelleenkirjoittamista, eikä näiden välinen ero ole aina mielekkäästi erotettavissa) eivät tyydyttävästi kuvaa *The Hoursin* merkitystä ja ulottuvuuksia tekstien välisessä suhteessa. Vaikka analysoin *The Hoursin* lukuisia alluusioita ja niiden merkitystä tulkinnan prosessissa, ei tarkinkaan mahdollinen alluusioanalyysi ole läheskään riittävä selitys teosten väliselle yhteenkuuluvuudelle. Toisaalta taas teoksen käsitteleminen pastissina sulkee sen sellaiseen kategoriaan, jonka yli teos vaikuttaa pursuvan monitasoisuudessaan. Samaan aikaan käsitteet tuntuvat limittyvän ja lähenevän toisiaan kaiken



aikaa: on helppo nähdä yhtäläisyyksiä kristevalaisen intertekstuaalisen mosaiikin, Ben-Poratin "intertekstuaalisten kuvioden", Machacekin fraseologisen alluusion, Genetten transtekstuaalisen käsitteen ja Nyqvistin tyylillisen pastissin välillä. Kaikki tuntuvan käsittelevän sellaista intertekstuaalista, joka ei koskaan aivan sovi tiettyyn, rajattuun määritelmään, joka työntyy sen yli ja ohitse, kunkin määritelmän rajat kyseenalaistaen. Tai ehkä on syytä kysyä – Mary Orria (2003, 140) mukaillen – onko alluusio ehkä kaikkea sitä, mitä se ei ole? Ehkä uudelleenkirjoitus – kaikesta ikaikaisuudesta ja terminologisesta laveudesta huolimatta – tarjoaa käyttökelpoisimman välineen teosten välisiä intertekstuaalisia kytköksiä tutkittaessa.

Uudelleenkirjoitus on siis käsite, joka kattaa kaikki muut (intertekstuaaliset) käsitteet, mutta jonka postmoderni muunnos tuo mukanaan eräänlaisen aiemmasta uudelleenkirjoittamisen traditiosta poikkeavan tietoisin leikkittely. Postmodernistisille teksteille "altistunut" lukija tiedostaa tämän intertekstuaalisen leikin ja etsii teksteistä merkkejä aiemmista teksteistä sekä niiden uudelleenkirjoittamisesta. (Calinescu 1997, 243–44.) Uudelleenkirjoittamisella on myös vankka yhteys uudelleenlukemisen kanssa; nämä muodostavat eräänlaisen edestakaisen liikkeen uudelleenkirjoittamisen prosessissa. Väitän, että *The Hours* ja *Mrs. Dalloway* ovat yksi erinomainen esimerkki tällaisesta uudelleenlukemisen ja uudelleenkirjoittamisen välisestä suhteesta, erilaisten ja teosten välisestä suhteesta riippuvaisten tulkintojen avautuessa luettaessa tekstejä rinnakkain tai toistensa jatkumona. Myös Moraru painottaa kirjoittamisen ja lukemisen samankaltaisuutta; voidaan sanoa, että kirjoittaminen ja lukeminen eivät ole erillisiä, vaan lukeminen on osa kirjoittamista. Moraru lainaa Michel De Certeau'n metaforaa ja käsittää uudelleenkirjoittaja-lukijan eräänlaisena teurastaja-lukijana (*poacher-reader*): tällainen lukeminen on innovatiivista ja poleemista, sitä ajaa halu "uudellenkirjoittaa historiaa" (Moraru 2001, 4). Marcel Cornis-Popelle (kriittinen) uudelleenlukeminen tarkoittaa aina myös kriittistä uudelleenkirjoittamista: tekstissä latenttina lepäävien, mutta samaan aikaan tekstiä muovaavien kulttuuristen voimien ja päämäärien

aktivoimista. Tällainen tietoinen ja refleктоiva lukemisen tapa ei tähtää ainoastaan tekstiin upotettujen merkitysrakenteiden paljastamiseen ja analyysiin tai tietoisuuteen omaan tulkintaan johtaneista hermeneuttisista valinnoista, vaan on myös eräänlaista *ylilukemista*, uusien, tahattomienkin merkitysten luomista tekstiin, tekstin hiljaisuuksien hyväksikäyttämistä ja niiden merkityksen esiinmanaamista uuden tekstuaalisen tuotannon muodossa. (Cornis-Pope 1992, 25–27.) Omassa analyysissäni esitänkin, että *The Hours* uudelleenkirjoituksena aktivoi nimenomaisesti alkuperäistekstin syvempiä merkitystasoja ja hiljaisuuksia, samaan aikaan niitä sekä tulkiten että aukikirjoittaen<sup>14</sup>.

*The Hoursin* uudelleenkirjoittamisessa erityisesti juuri sen varsin monitasoinen tapa avata edeltävän tekstin merkityksiä on paitsi sen mielenkiintoisin, niin myös haastavin piirre. Huolimatta esimerkiksi Nyqvistin ja kumppaneiden tekemästä pastissin määritelmän avartamisesta, ei tämä määritelmä tunnu ottavan huomioon juuri tekstien välisiä edestakaisia liikkeitä (uudelleenlukeminen – uudelleenkirjoittaminen – uudelleenlukeminen) ja näihin osin myös sisältyvää tulkintaa. *The Hours* kutsuu lukemaan uudelleen *Mrs. Dallowayta*, joka taas kutsuu lukemaan uudelleen *The Hoursia*; lukija huomaa, että teosten välillä ja niiden välisen suhteen kautta avautuu lukuisia erilaisia tulkinnan tasoja. Omassa analyysissäni luonnehdin tätä tekstien välistä suhdetta paitsi uudelleenkirjoittamisen kautta, myös käsittämällä tekstien välisen suhteen – David Cowartin kirjallisen symbioosin määritelmää mukaillen – symbioottiseksi. (Moraru 2001, 18.) Tällaisessa symbioottisessa suhteessa tekstien merkitykset osin rakentuvat toistensa varaan, ja vaikkakin niitä voi varsin hyvin lukea toisistaan erillisinä teoksina on tiettyjen merkitystasojen avautuminen mahdollista vain lukiessa teoksia rinnakkain. Se, onko kohdetekstien välinen suhde täysin tasa-arvoinen on oma kysymyksensä, mutta omassa analyysissäni pyrin osoittamaan, että tiettyjen merkitysten avautuminen vaatii parikseen myös alkuperäisen tekstin – tai toisinpäin.

---

14 Aukikirjoittamisella ja aukikertomisella viitataan tässä tutkimuksessa uudelleenkirjoittamiseen liittyvään tulkinnalliseen aspektiin: alkuperäistekstin vaikeiden teemojen ja merkitysten tulkitsemiseen ja uudelleenkertomiseen.

Kohdetekstieni suhde ainakin jossain määrin poikkeaa esimerkiksi Morarun kiinnostuksen kohteena olevasta uudelleenkirjoittamisesta<sup>15</sup>, sillä *The Hours* ei esitä alkuperäistekstiä kriittisessä, vaan ennemminkin kuorivassa valossa; vaikkakin siihen sisältyvän ilmeisen queer-teeman voi nähdä kritiikkinä alkuperäisteoksen kirjoitusajankohtaa kohtaan tai sen naisen asemaa aikakaudesta toiseen alleviivaavan käsittelytavan kritiikkinä yhteiskunnallisia valtarakenteita kohtaan, näen itse, että näiden tärkein funktio ei silti ole kriittinen vaan "aukikertova". Kyse ei kuitenkaan ole Woolfin tekstissä ambivalentteina ja vaikeasti avautuvina piilevien teemojen selkokielellistämistä, vaan tarkasta tulkinnasta ja tämän tulkinnan jalostamisesta uudeksi kaunokirjalliseksi teokseksi.

Aukikirjoittamisen lisäksi keskityn omassa analyysissäni myös teosten muodon välisiin eroihin. Muodolla ja kerrontateknisillä valinnoilla on merkityksien synnyttämisessä hyvin keskeinen asema. Näiden eroihin keskityn myöhemmin analyysissä tarkemmin, mutta erot sekä kielessä, ilmaisussa että kerronnan rakenteessa ovat ilmeisiä: keskeisimpiä niistä Woolfin kerronnalle ominainen vapaa epäsuora esitys ja Cunninghamin runsas preesensin käyttö tehokeinona. Calinescun huomio siitä, että postmoderni teksti on usein luettavampaa kuin moderni (Calinescu 1997, 247) pätee myös kohdeteksteihini. Kaiken muun ohella *The Hours* uudelleenkirjoittaa Woolfin vaikeaselkoisen diskursiivisen subjektin hämärtämisen "populaarimpaan" ja selkeämpään muotoon.

Yhteenvetona voidaan todeta, että analyysissäni aion keskittyä *The Hoursin* ja *Mrs. Dallowayn* väliseen tekstuaaliseen suhteeseen paitsi intertekstuaalisen keinoja analysoimalla (transpositio ja alluusio), myös pohtimalla millaisiin temaattisiin muotoihin alkuperäistekstin semioottisuus on *The Hoursissa* uudelleenkirjoitettu. Analyysi on syytä aloittaa siitä, mistä koko työ on saanut alkunsa: subjektista.

---

15 Morarun mukaan (intensiivis-ekstensiivinen, kuten hän tämän mielenkiintonsa kohteena olevan uudelleenkirjoituksen määrittelee) uudelleenkirjoitus työstää yhtä tai useampaa narratiivia käyttäen apunaan kriittistä näkökulmaa suhteessa alkuperäisen tekstin elementteihin, kuten arvot, ideat ja kulttuuriset mytologiat, joiden vaikutuksen alla tekstit ovat syntyneet (Moraru 2001, xii).

### 3. Subjekti prosessissa ja subjekti tunnelissa: kokemuksen rajoilta fiktion tasoihin

#### 3.1. Poeettisen kielen semioottisuus: rytmin, värin ja muotojen lauseet *Mrs. Dallowayssa*

Woolfin teksteissä semioottisen ja symbolisen modaliteetin välinen rajankäynti ilmenee muun muassa sanojen ja lauseiden rytminä ja lauserakenteiden hajoamisena; ylipitkinä lauseina subjektin ja predikaatin välillä, toistona, syntaksin hajoamisena pitkiin määreiden rytmittelyyn, katkoksina, aikatasojen liukuvana vaihteluna ja konjuktioiden (kuten *for*) liioiteltuna, "epäloogisena" käyttönä. (Minow-Pinkney 1990, 161–162). Lauseensisäisen syntaksin rikkominen ja riimien ja rytmin muodostama intensiivinen vuorottelu mahdollistavat semioottisen purkautumisen kieleen, jota Kristeva kutsuu "symbolisen semioottistamiseksi" tai termillä *jouissance* (nautinto). (Emt., 162). Semioottinen purkautuu lauseen järjestykseen muun muassa ääninä, väreinä, muotoina ja intonaatioina. Erityisesti toisto voidaan nähdä eräänä esimerkkinä kieleen purkautuvista, alitajunnan vietillisistä toiminnoista. *Mrs. Dallowayn* kerronnassa toisto ja rytmit luovat ilmaisuja, joka mahdollistaa monitasoisen ja monitulkintaisen merkitsevyyden; sana ei koskaan ole vain sana, vaan pyrkimys kohti jotain sen *takana* olevaa merkitystä:

And then, opening her eyes, how fresh, like frilled linen clean from a laundry laid in wicker trays, the roses looked; and dark and red carnations, holding their heads up; and all the sweet peas spreading in their bowls, tinged, violet, snow white, pale - as if it were the evening and girls in muslin frocks came out to pick sweet peas and roses after the superb summer's day, with its almost blue-black sky, its delphiniums, its carnations, its arum lilies, was over; and it was the moment between six and seven when every flower - roses, carnations, irises, lilac - glows; white, violet, red, deep orange; every flower seems to burn by itself, softly, purely in the misty beds; and how she loved the grey white moths spinning in and out, over the cherry pie, over the evening primroses! (MD, 16.)

Kukkien tuoksu herättää Clarissassa suunnatonta nautintoa – ja kun hän avaa silmänsä – värien ja muotojen aiheuttamien mielle yhtymien tulvan, joka hiipuu jälleen kohti saapuvaa iltaa, kohti äkillisen kokemuksen tuhoutumista kun Clarissa huomaa taas olevansa vain kukkakaupassa: "[--] nonsense, nonsense, she said to herself, as if this beauty, this scent, this color [--] were a wave which she let flow over her [--] (MD, 16.)

Semioottisen purkautuminen on usein kytköksissä sensorisiin aistihavaintoihin, kuten silmien sulkemiseen ja avaamiseen:

[--] so that he was weighted down, transfixed, or the excitement of the elm trees rising and falling, rising and falling, with all their leaves alight and the color thinning and thickening from blue to the green of a hollow wave, like plumes on horses' heads, feathers on ladies', so proudly they rose and fell, so superbly, would have sent him mad. But he would not go mad. He would shut his eyes, he would see no more. But they beckoned; leaves were alive, trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. (MD, 26.)

Semioottisen tulva katkaistaan kerronnassa tapahtuvalla keskeytyksellä (luonto, ihminen, ääni, silmien sulkeminen jne.) ja usein tämä keskeytys myös merkitään: "interrupted again! She was always interrupting." (MD, 29.) Toisinaan tällainen keskeytys kuitenkin myös merkitsee semioottisen pääsyä kieleen:

A sound interrupted him; a frail, quivering sound, a voice bubbling up without direction, vigour, beginning or end, running weakly and shrilly and with an absence of all human meaning into

ee um fah um so

foo swee too eem oo -

the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth; which issued, just opposite Regent's Park Tube Station, from a tall quivering scape, like funnel, like a rusty pump, like a wind-beaten tree forever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing

ee um fah um so

foo swee too eem oo -

and rocks and creaks and moans in the eternal breeze. Thourgh all ages - when the pavement was grass, when it was swamp, through the age of silent sunrise [--] (MD, 90.)

Peter on juuri ajatellut sitä, miten Clarissa oli "kylmä kuin jääkuutio", kun iäkäinen vanha laulu (joka todellisuudessa on vanhan naisen käsittämätöntä muminaa) herättää hänessä mielikuvien tulvan; Peterin mielessä nainen laulaa ikuisesta rakkaudesta, menetetystä rakastetustaan. Laulu on merkityksetöntä; sillä ei ole suuntaa, ei alkua eikä loppua, laulava nainen on "kuin aukko maassa" (kuin tiedostamaton itsessään), laulamassa sanoja, jotka on riisuttu kaikesta inhimillisestä merkityksestä, mutta jotka Peter – selittämättömästi – kuitenkin ymmärtää.

Semioottinen on kerrontateknisestä näkökulmasta assosiaatiota, lauseen hajoamista määreiden, adjektiivien ja sensoristen tuntemusten tulvaan, toisinaan jopa merkityksettömien äänteiden luetteluun. Kuten Kristeva toteaa, tämä semioottisen kohosteisuus on tyypillistä vain kaunokirjallisuuden kielelle ja varsin spesifisti modernisistiselle kirjallisuudelle ja runoudelle. Woolfin pyrkimys olikin esittää – ei niinkään henkilöahmon tajuntaa – vaan ennemminkin kokemusta itsessään, ajatusta itsessään. Hän muuntaa fiktion runoudeksi, ei enää representaatioksi, vaan kokemuksen konstruktioksi. Logiikan ja symbolisen järjestyksen puute on pyrkimystä kielellistää niitä (ihmis)kokemuksen osa-alueita, jotka ovat todellisuutta itseään, kokemuksen ja kokevan subjektin hajoamisessa.

### 3.1.1. Melankoliset katkokset

Kristevan ajattelussa yksilön astuminen symboliseen järjestykseen merkitsee paitsi eroa semioottisesta ja luopumista symbioosisuhteesta äitiin, myös melankolian ja masennuksen syntymää. Ihmisen psyyke rakentuu tämän varhaisen luopumisen ympärille, jolloin surusta ja melankoliasta tulee osa semioottista merkityksenantoa. Tätä menetyksen ja surun kohdetta Kristeva nimittää *Asiaksi* (*Das Ding*), sillä sitä ei voi tavoittaa eikä nimetä, se on ollut olemassa ennen kieltä. *Asia* on pyrkimystä kohti semioottista ja esiodipaalista. Kristevan ajattelussa *Asian* suremisen tuottama melankolia on paitsi ihmisen perusrakenteessa toimiva puute, myös varsinkin taiteilijalle luovuuden lähde. Tällöin melankolia ja suru eivät jää tyhjäksi tilaksi, vaan ilmentävät itseään taiteessa. (Kristeva 1998, 17–26.) Kristeva jäljittää melankolian ja masennuksen ilmenemistä muun muassa Dostojevskin ja Marguerite Durasin teksteistä. Durasin ei-katharttisessa apokalyptisessa tuotannossa melankolia on Kristevan mukaan "valkoisia tahroja" mustassa tekstissä, ilmaisun tyhjyyttä ja aukkoisuutta (emt., 268.) Kun Kristevalla rakkaus on ihanteellista pyrkimystä yhteyteen (rakkauden kohteen) objektin kanssa, on melankolinen pyrkimystä kohti "äitiä" ja kuolemaa. Kristevan ajattelussa (vrt. Freud, jolle melankolia merkitsi tietyn tyyppistä - väärin muodostunutta - objektisuhdetta) melankolia on osoitus siitä, että objektisuhdetta ei ole: objektin paikan on korvannut "Asia". (Lecthe 1990a, 34.) Asia on "valoa ilman representaatiota", tai kuten Nervalin ilmaisussa "mustan auringon" metafora. Se on sellaisen kohteen surua, jota ei voi (kielessä) symboloida (emt., 35).

*Mrs. Dallowayssa* melankolinen tyhjyys on yksi teoksen kantavista teemoista: henkilöhahmojen elämässään tuntema tyhjyys, koetun ja eletyn elämän mielivaltaisuus, melankolinen kaipaus johonkin suurempaan, johonkin syvällisempään ja ylevämpään tavallisen arkisen kokemuksen takana. Melankolia on kuitenkin myös kyvyttömyyttä sanallistaa tunne tai surun kohde,

kyvyttömyyttä kohdata sekä todellisuus että merkitys sen takana:

”For you should see the Milan gardens,” she said aloud. But to whom?

There was nobody. Her words faded. So a rocket fades. It sparks, having grazed their way in to the night, surrender to it, dark descends, pours over the outlines of houses and towers; bleak hill-sides soften and fall in. But though they are gone, the night is full of them; robbed of colour, blank of windows, they exist more ponderously, give out what the frank daylight fails to transmit – the trouble and suspense of things conglomerated there in the darkness; huddled together in the darkness; reft of the relief which dawn brings when, washing the walls white and grey, spotting each window-pane, lifting the mist from the fields, showing the red-brown cows peacefully grazing, all is once more decked out to the eye; exists again. I am alone; I am alone! (MD, 27–28.)

Lucrezia, joka ei kestä katsella Septimuksen hulluuskohtauksia puistossa julkisessa paikalla, tuntee kaipausta entiseen, huolettomaan elämäänsä. Koska hänellä ei ole pääsyä siihen (vain tähän masennuksen ja pelontäyteiseen todellisuuteensa, jossa hänen aviomiehensä ei enää ole oma itsensä) hän etsii syvempää merkitystä kärsimykselleen ja epäonnelleen. Mutta sanat sammuvat kohdatessaan surun kohteen, niistä tulee kuin raketteja, jotka valaisevat maisemaa vain hetken ennen hiipumistaan; taloja, jotka piiloutuvat yön pimeyteen täynnä merkitystä, jota päivänvalo ei koskaan onnistu paljastamaan. Surun kohde jää sanallistamatta, sen voi ilmaista vain kiertoilmauksin. Surun sanattomasta pyörteestä pelastuu vain katsomalla päivänvaloon, todellisuuteen, jossa ei ole sanoja joilla puhua, ei kuuntelijaa, vain mykkä yksinäisyys: “[..] and the hills had no names and rivers wound they knew not where – such was her darkness; [..]” (MD, 28.)

Melankolinen kaipausta tai tyhjyyden tunnistaminen vaanii jatkuvasti tavallisen ja arkipäiväisen takana: yllättäen asiat eivät ole sitä miltä ne näyttävät, yllättäen jokin näennäisen merkityksetön, kuten tippuva hana, paljastaa todellisuuden hauraan kuoren. Kun Clarissa vetäytyy huoneeseensa lepäämään, rinnastuu vanhenevan naisen tuntema suru kukoistuksen hiipumisesta ja menetetyistä kukinnosta vetäytymiseen ullakkohuoneeseen:



[...] soft with the glow of rose petals for some, she knew, and felt it, as she paused by the open staircase window which let in blinds flapping, dogs barking, let in, she thought, feeling herself suddenly shrivelled, aged, breastless, the grinding, blowing, flowering of the day, out of doors, out of the window, out of her body and brain which now failed, [...] Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs, paused at the window, came to the bathroom. There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness about the heart of life: an attic room. (MD, 34.)

Mutta tyhjyys ja melankolia eivät *Mrs. Dallowayssa* ole pelkkiä teemoja, ne ovat myös konkreettisia lauseensisäisiä tyhjyyksiä, kohtia joista sanallinen ilmaus puuttuu kokonaan. Yksi tunnusomainen kerronnan muoto Woolfin teksteissä on ellipsin käyttö. Bradley Bowersin (1991) mukaan ellipsi on "tyhjyyden" ilmaisu; sen tilalla voisi olla sana, mutta itse asiassa sanan puute kertoo enemmän kuin sen läsnäolo. Vaikka ellipsiä ei voi nimittää sanaksi, toimii se kontekstissaan (tekstin sisällä) merkinä. Edelleen Bowers määrittelee ellipsin ei-sanalliseksi morfeemiksi (*a non-word morpheme*). (Bowers 1991, 18–19.) Ellipsin merkki on kolme pistettä (. . .). Yksin ja itsessään se ei merkitse mitään, mutta yhteydessä toisiin (sanallisiin) morfeemeihin ellipsi merkitsee kaksinkertaista kerronnallista hiljaisuutta: kertojan vaikenemista ja sanan puutetta. Kontekstissaan tulkittuna ellipsi merkitsee usein ilmaisua, jolle ei löydy kielestä vastinetta. Bowersin mukaan Woolfin teksteissä ellipsi merkitsee usein paitsi sukellusta kielen pinnan alle, se myös asettaa puheen, hiljaisuuden ja lukijan vastakkain. Ellipsin merkitsevyys on tällöin monitasoista, sillä sen tulkinta jää avoimemmaksi kuin sanan. (Emt., 35.)

Peterin pohtiessa osallistumistaan Clarissan järjestämiin juhliin ellipsi merkitsee siirtymää ajatusprosessissa kielen ulkopuolelle. Jotain puuttuu, jokin ei löydä oikeaa ilmaisua:

He would go to Clarissa's party, because he wanted to ask Richard what they were doing in India--the conservative duffers. And what's being acted? And music . . . Oh yes, and mere

gossip.

For this is the truth about our soul, he thought, our self, who fish-like inhabits deep seas and plies among obscurities threading her way between the boles of giant weeds, over sun-flickered spaces and on and on into gloom, cold, deep, inscrutable; suddenly she shoots to the surface and sports on the wind-wrinkled waves; that is, has a positive need to brush, scrape, kindle herself, gossiping. (MD, 178.)

Woolfin kerronnassa ellipsi usein indikoikin lauseen rytmiin sisältyvää merkityksellistä kuilua. Kristevalaisittain voisi ajatella, että ellipsi on moninkertainen symboliseen kohdistunut häirintä, sillä se konkreettisesti merkitsee merkitsemällä "ei mitään". Peterin ajatuksissa musiikki muodostaa yhteyden johonkin, jolle ei ole ilmaisua. Minow-Pinkney huomauttaa, että musiikki on suorassa yhteydessä semioottiseen, sillä se ei ole kytköksissä kielisysteemiin eikä siten noudata symbolisen Lakia. Woolfin kerronnassa musiikilla on yhteys semioottiseen paitsi symbolin, myös kerronnan rytmin tasolla. (Minow-Pinkney 1990, 166.)

Kristevan mukaan länsimaalaisen kirjallisuuden ja taiteen on riivannut melankolinen "kuolemanvietti", joka tähtää paitsi symbolisen, myös itse subjektin kuolemaan. Taiteilijan tehtäväksi on jäänyt tuottaa kieli surulle - tai oikeastaan surua vastaan. Melankolian tyhjyyden ja kuoleman vastavoima on "ylevöittäminen" ja kauneus, jota taiteilija voi tuottaa menetyksen ja "Asian" tilalle (Kristeva 1998, 114–116). Woolfin teksteissä melankolia ja "kuolemanvietti" ovat aina läsnä: ne ovat kielessä ja sen tuottamassa ilmaisussa jatkuvasti itseään uusintava mahdollisuus. Kielen tasolla sitä ilmaisevat katkokset, tyhjyydet, sanojen vaillinaisuus. Teeman tasolla kuoleman ja ympäristöön "sulautumisen", katoamisen ainainen läsnäolo. Mutta kuoleman vastavoima on kauneus, luovuus - elämä itse; teema joka toistuu myös *Mrs. Dallowayn* kerronnassa:

For heaven only knows why one loves it so, how one sees it, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; [--] they love life. (MD,

6.)

Symbolisen ja semioottisen modaliteetin rajankäynti voi kuitenkin toteutua vain tietyin reunaehdoin. Kokonaisuuden kannalta (ollakseen teksti) symbolisen läsnäolo on välttämätöntä ja tämän myös Woolf tiesi korostaessaan, että taiteessa tärkeintä on muoto. ("writing must be formal -- ] everything in a work of art should be mastered and ordered." (Minow-Pinkney 1990, 166.) Myös Kristeva korostaa semioottisen alisteisuutta symboliselle, semioottinen "pulverisoi" muodon (emt., 166). Kyvyttömyys sanallistaa surun kohdetta symbolisen rajoissa johtaa psykoottiseen, kaaoksenomaiseen diskurssiin.

### 3.1.2. Psykoottinen diskurssi porttina

*Mrs. Dallowayn* kerronnassa kielen hajoaminen psykoottisuuteen ilmenee erityisesti Septimuksen hahmossa. Post-traumaattisesta stressireaktiosta kärsivän entisen sotilaan puheessa toistuu järjettömyyden logiikka, merkityksen poissaolo:

Going and coming, beckoning, signalling, so the light and shadow, which now made the wall grey, now the bananas bright yellow, now made the Strand grey, now made the omnibuses bright yellow, seemed to Septimus Warren Smith lying on the sofa in the sitting-room; watching the wavery gold glow and fade with the astonishing sensibility of some live creature on the roses, on the wall-paper. Outside the trees dragged their leaves like nets through the depths of the air; the sound of the water was in the room, and through the waves came the voices of birds singing. Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more says the heart in the body, fear no more.  
(MD, 154)

Septimuksen puhuessa hulluudessaan (kreikaksi laulavista linnuista, elävistä puista) hänen

vaimonsa Rezia kirjoittaa kaiken ylös; "She wrote down just as he spoke it. Some things were very beautiful; others sheer nonsense." (MD, 155.) Septimuksen hahmossa ilmenee ehkä parhaiten teettisen subjektin hajoaminen ja siirtyminen symbolisesta semioottiseen. Hänen hulluudessaan ero merkityn ja merkitsijän välillä ei ole enää selvä; sanat ja asiat sekoittuvat, mielikuvitusta ja "todellisuutta" ei enää erota toisistaan: "The word 'time' splits its husk; poured its riches over him." (MD 157.) Septimus on kyvytön ylläpitämään vakaata minuutta. Ruumis, maailma ja sana sekoittuvat toisiinsa, sensoriset aistihavainnot, värit, rytmit ja tuntemukset nousevat etualalle: "And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement." (MD, 26.) Toisinaan Septimus levittäytyy ympäristöönsä ilman pidätteleviä rajoja tai kiinnekohtaa ("who lay like a coverlet, a snow blanket smitten only by the sun" (MD, 29), toisinaan hänen lihansa sulaa pois ja hän pystyy liikkumaan ajassa. Lopulta, menetettyään täysin otteensa maailmasta ja itsestään sekä näiden rajoista, Septimus tekee itsemurhan. Kuten semioottinen ei voi toimia ilman symbolista, ei tajunta voi toimia ilman jonkinlaisia kiinnekohtia ja kokemusta määrittäviä reunaehtoja. Septimuksen hahmossa tekstin pohjavireenä kulkeva kuolemanvietti ja melankolinen tyhjyys saavuttavat kliimaksinsa.

David Herman (2003) nimittää Septimuksen tajunnan kuvausta "mielen tekniikaksi" (*mind-style*). Tämän tekniikan tarkoituksena on hänen mukaansa esittää, miten joku, jolla on psyykkisiä vammoja, kokee maailman ja todellisuuden. Hän vertaa tätä mielen tekniikkaa tajunnanvirtaan ja esittää, että tajunnanvirta itsessään on sisäisen monologin yksi modalityetti, joka taas tässä muodossaan on vapaata epäsuoraa esitystä sen laajennetussa mielessä: tarkoituksena ei ole vain henkilöhahmon ajatuksien kuvaus vaan itse ajatuksen epäloogisen ja assosiatiivisen luonteen representoiminen. (Herman 2003, 247.)<sup>16</sup> Näkisin, että Septimuksen luhistuvan tajunnan

---

16 Vapaasta epäsuorasta esityksestä ja tajunnankuvauksesta ks. seuraava luku.

kuvaamisella on kuitenkin myös toinen, syvällisempi funktio, joka liittyy kielen rajoihin ja kokemuksen rajattomuuteen; siihen miten mieli hajotessaan menettää yhteyden kielen ja todellisuuden symbolisiin reunaehtoihin ja miten otteen menettäminen suistaa subjektin merkityksettömyyteen ja muodottomaan kaaokseen, jossa itseä on mahdoton erottaa ympäristöstä. Kautta koko romaanin subjektin ja kielen rajoja koetellaan, mutta Septimuksen mielen luhistuessa myös kielen symbolinen modaliteetti nitisee liitoksissaan. Septimuksen tajunnan luhistuminen kuvaa mielestäni parhaiten mielen ja kielen symbioottista suhdetta. Kieli jäsentää todellisuutta, jota mieli kokee: kun mieli menettää otteensa symbolisesta järjestyksestä myös kielen kyky tuottaa loogisia merkityksiä hämärtyy. Konkreettisesti tämä kielen ja mielen suhde näyttäytyy esimerkiksi masentuneen puheessa, jossa loogisten ja merkityksellisten lauseiden tuottaminen vaikeutuu tai jopa estyy<sup>17</sup>. Septimuksen hahmossa mielestäni ikäänkuin tiivistyy koko *Mrs. Dallowayn* kirjallinen projekti: kertovan subjektin ja tämän subjektin kokemuksen rajojen kyseenalaistaminen. Henkilöhahmon mielenterveydellinen tila on toissijaista, ensisijaista on tämän tilan tarjoama pääsy rajoiltaan kyseenalaistettuun ja symbolisesta järjestyksestä poikkeavaan kokemukseen.

Woolfin kerronnassa symbolisen järjestystä edustavat "poliisihahmot" kaitsevat semioottista tulvaa. Toisinaan tällaisena "symbolisen puhemiehenä" toimii jokin sosiaalinen rajoite, ilmeinen keskeytys kerronnassa. Esimerkiksi Clarissan neuloessa semioottisen tulvan katkaisee ovikellon ääni (MD, s. 44–45), kukkakaupassa koetun aistillisen hurmion hetken taas katkaisee kadulta kantautuva äkillinen pamahdus (MD, 16). Toisinaan ympäristö, kuten rantatörmä, jonka ilmestyminen kerrontaan keskeyttää ilmaisun kahlitsemattomuuden (Minow-Pinkney 1990, 158). *Mrs. Dallowayssa* symbolisen puhemiestä voisi nähdä edustavan myös (psykologi) Sir William Bradshaw hahmon; "[--] Sir William said he never spoke of 'madness'; he called it not having a sense of proportion. [--] There was no alternative, it was a question of law." (MD, 107.) Psykologin

---

17 Kielen ja masennuksen suhteesta ks. esim. Kristeva, Julia 1998: *Musta aurinko: masennus ja melankolia*.

puuttuminen Septimuksen mielensisäiseen kaaokseen voidaan nähdä symbolisena pyrkimyksenä kieltää semioottisen hallitsematon purkautuminen merkityksenmuodostukseen: "'Must', 'must', why 'must'? What power had Bradshaw over him? 'What right has Bradshaw to say "must" to me?' he demanded." (MD, 162.) Koska Woolf oli tietävästi varsin tietoinen (ja tätä hän myös suuresti vastusti) psykoanalyttisesta teoriasta, onkin mielenkiintoista pohtia, missä määrin hänen kerronnalliset valintansa ovat tietoista leikittelyä ja kapinaa mielen rajojen määrittelyä vastaan.

Eräänlaista "anti-poliisia" Woolfin kerronnassa edustaa meri ja veden symboliikka, jota Minow-Pinkey (1990) vertaa Kristevan maternaaliseen *khoraan*. Kerronnassa se ilmentää itseään lauseen rytmissä, kielikuvissa ja "aallokossa", joka johdattaa lukijan vietilliseen mielihyvään. Kuten muussakin Woolfin tuotannossa, myös *Mrs. Dallowayssa* meri symboloi tajunnan liikettä ja kokemuksen rajattomuutta.

### 3.1.3. Subjekti prosessissa ja vapaa epäsuora esitys

Virginia Woolfin tekstien keskipisteessä on kokeva ja kertova subjekti, ja erityisesti tämän subjektin kyseenalaistaminen ja hajottaminen kielellisessä ilmaisussa. Kuten Makiko Minow-Pinkney toteaa, Woolfin tekstit kieltävät yhtenäisen, transsendentiaalisen subjektin olemassaolon. Hänen kerrontansa narratiivinen tajunta on lakannut tuomitsemasta, tulkitsemasta ja selittämästä; sillä ei ole yhtä selkeää identiteettiä tai positiota. Kristevan termein Woolfin subjekti ei ole teettinen subjekti – tai ainakin tämän teettisen subjektin kontrolli on minimoitu ja merkitsevän prosessin semioottiselle ulottuvuudelle on myönnetty niin paljon autonomista toiminnan vapautta kuin mahdollista. Aina kun lukija yrittää paikantaa kertovaa subjektia, hän eksyy keskelle diskursiivista sumua. (Minow-Pinkney 1987, 58–59.) Minow-Pinkeyn sinänsä loistavista huomioista poiketen

esitän itse, ettei teettisen subjektin tai symbolisen järjestyksen valta ole *Mrs. Dallowayssa* suinkaan kumoutunut, vaan tarkoin hallittu. Näin ollen semioottiselle ei ole myöskään annettu autonomista toiminnan vapautta, vaan ennemminkin modaliteetin välistä suhdetta korostetaan tarkan muodon hallinnan avulla. Tämä ero on varsin selkeä verraten esimerkiksi Mallarmén teksteihin, jotka olivat erityisesti Kristevan huomion kohteena. Minow-Pinkeyn analyyseissa muodon hallinta on kuitenkin varsin toissijainen suhteessa semioottisen modaliteetin "autonomiaan". Nähdäkseni Woolfin kirjallinen projekti ei missään vaiheessa (päinvastoin, Woolf näki esimerkiksi Joycen mielivaltaisen kielen pilkkomisen ensisijaisesti egoistisena projektina) ollut semioottisen toimivallan korostaminen, vaan nimenomaan sen paljastaminen, miten semioottinen merkitsee symbolisessa merkitsemällä "ei mitään": semioottinen on läsnä kussakin hetkessä ja ilmaisussa pohjimmaisena vireenä, tavoittamattomana ja vaikeasti sanallistettavana kokemuksena.

Toinen Virginia Woolfin projekti kaunokirjallisessa teoksessa – ja erityisesti *Mrs. Dallowayssa* – oli "tunnelien" rakentaminen henkilöhahmojen ja kokevien tajuntojen välille. Parhaiten tämä "tunneliprojekti" tulee ilmi Woolfin kerronnassa juuri fiktiivisen tajunnan esittämisessä. *Mrs. Dallowayta* onkin aikanaan luonnehdittu erääksi englantilaisen kirjallisuuden skitsofreenisimmaksi teokseksi (Minow-Pinkey 1990, 163). Toisinaan Clarissan tajunta levittäytyy "sumuna hänen tuntemiensa ihmisten ja heidän oksiensa kannateltavaksi": "but it spread ever so far, her life, herself." (MD, 12) ja toisinaan Clarissa sulautuu osaksi hänen näkemiään kohteita, hänestä tulee pelkkä kokemisen ja tuntemusten tyhjä alusta:

Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; [--] committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. (MD, 44–45.)

Tämän kaltaisen rajoja rikkovan tajunnanesityksen mahdollistaa vapaa epäsuora esitys<sup>18</sup>, joka on Woolfin tekniikan kantava voima. Onkin huomionarvoista, että *Mrs. Dallowayn* kerronnassa semioottinen modaliteetti purkautuu kieleen usein vapaassa epäsuorassa esityksessä ja henkilöhahmon tajunnansisäisten prosessien – ei siis ajatuksien vaan itse aistikokemusten – kuvauksessa. Kieli muuttuu tällöin runollisemmaksi, epäloogisemmaksi ja rikkoo lauseen syntaksia mitä moninaisimmin keinoin – tyyli lähentelee tajunnanvirtatekniikkaa, mutta pysyy silti hallittavan muodon sisällä (noudattaen näin Kristevan ajatusta, että semioottinen modaliteetti on aina alisteinen muodolle ja järjestykselle), olennaisesti esimerkiksi Joycen teksteistä poiketen. Clarissan neuloessa hänen tajuntansa limittyy neulomisen aiheuttamaan aistilliseen kokemukseen ja kerronta fokusoituu aistihavaintoihin ja assosiatiivisiin ajatuskulkuihin henkilöhahmon tajunnankuvauksen sijaan. Tällaisissa tapauksissa myös subjektipositio on hetkellisesti häilyväisin.

Monika Fludernik puhuu (Ann Banfieldin<sup>19</sup> ajatuksia mukaillen) tyhjästä keskuksesta (*empty center*), kerronnan sisäisestä diskurssista, jossa itse ilmestyy puhujan funktiossa, vaikka puhuja on persoonaton (ei paikannettavissa tiettyyn tekstinsisäiseen henkilöhahmoon tai kertojaan). Banfield mainitsee esimerkkinä tällaisesta ”tyhjästä keskuksesta” Woolfin *The Wavesin*, jossa subjektin deiksis<sup>20</sup> rakentuu ilman refleктоivaa henkilöhahmoa. (Fludernik 1993, 393.) Vaikka *Mrs. Dallowayssa* henkilöhahmot ovat kokemuksen välittämässä ensisijaisessa asemassa, on tekstissä silti jäljitettävissä tällainen subjektiviteetin tyhjä tila sen häilyvän aseman ja jatkuvien näkökulman vaihdoksien myötä. Esimerkiksi Peterin uneksiessa (MD, 63–65) subjektiposition vaihdokset jättävät arvailun varaan, kuka unessa kokee ja ajattelee. Kuten unessa nimetty yksinäinen vaeltaja kysyykin: ”But to whom does the solitary traveller make reply?” (MD, 65.) Kerronta liukuu paitsi

---

18 Vapaa epäsuora esitys on kerronnan muoto, jossa henkilöhahmon ajatuksia referoidaan osana kerrontaa, eikä alisteisena johtoilmauksille. Vapaan epäsuoran esityksen avulla kertoja eläytyy henkilöhahmon tajuntaan ja ajatuksiin. Esim. ”Virginia henkäisi syvään. Miksei hän ollut aikaisemmin ajatellut tätä vaihtoehtoa?”

19 Ann Banfield 1982: *Unspeakable Sentences*.

20 Deiksis koostuu lingvistisen ilmaisan elementeistä, jotka viittaavat tarkoitteisiin, puheeseen osallistujiin, ajallisiin tai tilallisiin seikkoihin tai muihin lingvistisiin ilmauksiin (Fludernik 1993, 42).



henkilöhahmojen tajuntojen välillä, myös yksilöllisen tajunnan kautta itse kokemukseen ja näissä vaihteluissa subjektiposition jäljittäminen on useimmiten hankalaa, ellei mahdotonta. Toinen tällainen deiksien tyhjä tila on paikannettavissa myös kohtauksessa Clarissan kutsuilla, kun vieraat tarkkailevat kutsuilla käymään saapunutta pääministeriä:

”The Prime Minister,” said Peter Walsh.

The Prime Minister? Was it really? Ellie Henderson marvelled. What a thing to tell Edith!

*One couldn't laugh at him. He looked so ordinary. You might have stood him behind a counter and bought biscuits – poor chap, all rigged up in gold lace.* (MD, 190, kursiivi minun.)

Lukija ei voi täydellä varmuudella määrittää, kenen ajatuksia pääministeristä kursivoidut lauseet välittävät. Vaikka mainituissa esimerkeissä puhujaa on mahdotonta määrittää, voi lukija silti paikantaa puhujan tekstin sisäiseen maailmaan eikä niinkään ulkopuolisen kertojaan. Edelleen Banfieldiä mukaillen Fludernik esittääkin, että vapaa epäsuora esitys itsessään toimii tällaisena subjektin deiksienä keskuksena, mutta se ei rajoitu pelkästään henkilöhahmojen ajatuksien ja vuorosanojen lainaamiseen, vaan on paikannettavissa kauttaaltaan koko tekstistä (Fludernik 1993, 393). Tämä selittäisi sen, miksi lukijan on mahdollista kuvitella tekstiin puhuja niihinkin kohtiin, joissa kertoja on näennäisesti persoonaton. Tekstissä toimii (vapaan epäsuoran esityksen kautta) tekstin sisäinen tajunta, joka mahdollistaa lukijalle tekstin sisäisen kokijan roolin omaksumisen – ilman samaistuttavaa henkilöhahmopositiota (emt, 391). Banfieldin ajatuksia mukaillen voisi esittää, että kerronnassa kristevalainen prosessinalainen subjekti toimii paitsi kielessä, myös hajaantuu ja levittäytyy kerronnan tasolle vapaan epäsuoran esityksen kautta. *Mrs. Dallowayssa* nämä kaksi prosessinalaisen subjektin ilmaisun keinoa yhdistyvät luoden koko tekstin mitalle subjektiposition häilyvyyden ja monitulkintaisuuden.

Vapaa epäsuora esitys toimii siis kokonaisvaltaisena subjektin hämärtämisen keinona tarjoamalla

miltei rajattoman liikkuvuuden fiktiivisten tajuntojen välillä ja kuten edellä kuvattu, myös toisinaan sellaiseen tilaan, joka ei materiaalistu suoraan johonkin henkilöhahmoon. Semioottinen ja symbolinen kehkeytyvät kuitenkin myös subjektin kokemassa ajallisessa tilassa, joka *Mrs. Dallowayssa* on jatkuvaa edestakaista liikettä nykyhetkestä menneisyyteen ja tulevaisuuteen. Tällöin aika näyttäytyy volyymina, ei niinkään janana tai jatkumona, ja subjekti rakentuu kerronnan aika-tilassa tasojen kautta, kyseenalaistaen jonkin pysyvän, tässä hetkessä ja tilassa läsnä olevan subjekti-identiteetin syntymisen. Subjektiposition hämärtämisen vastapainona kerrontaa läpäisevät hetket, jolloin henkilöhahmo kokee olevansa kokonainen, oma itsensä ja täydellisesti läsnä jossain hetkessä.

That was herself – pointed; dart-like; definite. That was herself when some effort, some call on her to be herself, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world into one center [--] (MD, 42.)

Vaihtuvan fokalisaation ja subjektin rajojen hämärtämisen pyönteissä nämä hetket, täydellisen läsnäolon ja itsensä tiedostamisen välähdykset ovat hätkähdyttävän pysähtyneitä. Usein niiden tarkoituksena on pysyvän identiteetin sijaan ilmaista jotain subjektin kokemaa voimakasta tunnetta, jotain jota ei voi täysin sanallistaa, mutta joka tiivistyy johonkin tiettyyn hetkeen, tuoksuun, ääneen, tuntemukseen; ja tämä tuntemus on osa pysyvintä itseyyttä, subjektin syvin kokemus itsestään. Kuin Kristevan teoriassa kaiken takana väijyvä matemaalinen *khora* – tuntemusten, äänien ja rytmien aitta, yksilön varhaisin kokemus itsestään ja maailmasta.

### 3.1.4. Subjekti ja mielen tekniikat

Woolfin tekstissä on nähtävissä yhteys kerrontatekniikan ja kielellisen tyylin välillä. Kuten Minow-

Pinkney toteaa:

The disjointed fragmentation of that novel [*Jacob's Room*] is transcended in *Mrs. Dalloway*, by the systematic use of "represented speech" (free indirect speech) which generates an effect of subjective haziness – a "semi-transparent envelope" – across the whole text. The so-called stream of consciousness or "indirect interior monologue" based on represented speech allows the novelist's discourse to move from a character's interior world to the exterior world (or vice versa) in a homogenous medium, which produces a continuous indeterminacy. The subject of any apparently seamless passage is constantly shifting." (Minow-Pinkney 1987, 55.)

*Mrs. Dalloway*ssa vapaaseen epäsuoraan esitykseen yhdistyy kuvaileva ja rytmillinen tajunnan- ja ajatuksenkuvaus, joka lähentyy teknisesti paikoitellen tajunnanvirtaa. Kun Woolfin kieli on kristevalaisittain semioottisimmillaan, muuttuu kerronta assosiatiivisemmaksi, irrallisemmaksi, jopa lyyriseksi. Woolf ei kuitenkaan missään vaiheessa sorru kielen ja ilmaisun hajottamiseen<sup>21</sup> samassa mittakaavassa kuin esimerkiksi Joyce, jonka kerrontaan viitataankin useimmiten sisäisenä monologina tai tajunnanvirtana. Woolf painottaa kirjoittamisessa muodon merkitystä ja toteaa, että "taidetta tulee kunnioittaa" – ilmaisun kompleksisuus saattoi hänen mielestään olla arvokasta vain hallittavan muodon sisällä. Vaikka Kristeva kritisoi Woolfia liiallisesta formalismista, näkisin itse, että Woolf nimenomaan korostaa semioottisen ja symbolisen välistä rajankäyntiä hallitsemalla kielellistä ilmaisua sen äärirajoille saakka – että nimenomaan hallittavan muodon säilyttäminen mahdollistaa semioottisen modaliteetin paljastamisen ja paikantamisen muodostamalla modaliteettien välille selkeän vastakohtaisuuden.

Vaikka Woolfin semioottinen ei mielestäni edusta teknisesti tajunnanvirtaa, on siinä havaittavissa

---

21 Minow-Pinkney esittää, että Virginia Woolf pidättäytyi Joycemaista kielen leikkelystä ja tajunnanvirran ensisijaistamisesta siksi, että oli nainen ja "muukalainen" patriarkaalisen kielisysteemin sisällä (Minow-Pinkney 1990, 160). Itse kuitenkin pidän tätä ennemminkin Woolfin tyylin asiana; tietävästi Woolf kirjoitti usein vapaasti assosioiden ("herkkyytenä", ei henkilönä), mutta altisti tekstinsä myöhemmin "järjelle" ja korosti tekstin muotoa.

selkeä pyrkimys jäljittää ja ilmaista tajunnan epäloogisia, rytmillisiä ja assosiativisia prosesseja. Perinteisesti tajunnanvirtatekniikkaa onkin pidetty kerronnan keinona, joka ammentaa "esikielelliseltä alitajunnan tasolta" (Cohn 1978, 86). Vaikkakin Cohn kritisoi tällaista oletusta vääränä (hänen mielestään on kyse vain valitusta kerrontatekniikasta), on tajunnanvirtatekniikalla ja kristevalaisella semioottisella vahva kytkös. Tajunnanvirtatekniikka yhdistetäänkin perinteisesti modernistisiin kirjailijoihin kuten jo useasti mainittu James Joyce, William Faulkner, Dorothy Richardson ja Virginia Woolf. James Joycen *Ulysses* on vielä tarkemmin määriteltynä toiminut malliesimerkkinä sisäisestä monologista (Palmer 2003, 24.) Näille kirjailijoille yhteinen nimittäjä on huomionarvoisesti kristevalainen semioottinen modaliteetti.

Näkemyistä tajunnanvirtatekniikasta alitajunnan purkautumiskeinona on ahkerasti arvosteltu narratologien taholta. Esimerkiksi Alan Palmer esittää, ettei kyseistä termiä (tajunnanvirta) tulisi edes käyttää, sillä se pyrkii käsitteellistämään jotain joka on kaikkien määrittely-yrityksien ulkopuolella (Palmer 2003, 23). Palmerille Kristevankin edustama psykoanalyttinen kielikäsitys esittäytyy hämäränä, sillä hänen mukaansa alitajuntaa ei voi teoretisoida. Silti – ehkä hieman paradoksaalisesti – Palmer itse pyrkii teoretisoimaan tätä samaa tajunnan ei-kielellistä aluetta kysymällä, mitä tajunnasta voidaan tietää tutkimalla fiktiivisten tajuntojen rakentumista. (Emt., 124–129.) Palmerille tajunta näyttäisi koostuvan ensisijaisesti ”korkeamman ajattelun” kognitiivisista prosesseista, jotka eivät ole ensisijaisesti kielellisiä vaan kuvallisia. Tässä näkemyksessään hän nähdäkseni lähestyy Lacanin käsitystä reaalisesta. Siinä missä Kristevalle kieli on lähde, jonka kautta nämä ei-kielelliset tajunnan prosessit voidaan jäljittää (joskin, lienee huomautettava, näiden teoreetikoiden lähestymistapa tajuntaan on eri), näyttäisi Palmerille kieli olevan vain väline, jolla näitä kognitiivisia prosesseja *kuvataan*.

Omassa analyysissäni painotan kristevalaista kielikäsitystä kielestä lähteenä, ainoana porttina ei-

kielellisen kokemuksen jäljittämiseen. Sinänsä näiden toisistaan jyrkästikin eroavien teoreetikoiden näkemykset eivät ole mielestäni silti vastakkaisia tai toisensa poissulkevia, että esimerkiksi juuri Palmer käsittää fiktiivisen tajunnan rakentumisen ja representoimisen sarjaksi tekstiin sulautettuja tajunnan konstruoinnin keinoja (*embedded narratives*). Palmer perustaa näkemyksensä oletukselle tajunnan jaetusta, antikarteesiolaisesta olemuksesta, jolloin hän palaa myös bahtinilaiseen käsitykseen polyfonisesta romaanista ja useista subjektiivisista, risteävistä äänistä. Bahtinille tajunta on ensisijaisesti moni (*multiple*): tajuntaa voidaan välittää kielen avulla ymmärrettävästi, sillä jaamme saman elämänmuodon ja sosiaalisesti rakentuneen todellisuuden. (Palmer 2003, 148.) Ei ole siis kovinkaan selvää, millä tavoin Palmerin käsitys sulautetusta narratiivista ja Bahtinin äänestä eroaa, sillä molemmissa on nähdäkseni kyse merkityksen rakentumisesta sarjana useita kommunikoivia diskursseja. Omassa analyysissäni tietyssä mielessä rinnastan fiktiivisen mielen ja prosessinaisen subjektin toisiinsa, mutta korostan kristevalaisen teksti- ja subjektikäsitteen mielekkyyttä tutkimuksen välineenä ja pyrin osoittamaan, että kerronnan semioottisilla elementeillä on vankka asema paitsi tekstin tulkinnassa, myös fiktiivisen mielen ilmaisussa. Omassa analyysissäni näen fiktiivisen mielen ja fiktiivisen tekstin paitsi ilmaisuteknisenä konstruktiona, myös dynaamisena alitajuisen ja tiedostamattoman leikkinä – väitän, että tämä alitajuinen ja tiedostamaton on semioottisen muodossa osittain tekstianalyysin kautta jäljitettävissä. Tässä yhteydessä tajunnanvirta kerronnan tekniikkana tarjoaa nimenomaan pääsyn näiden semioottisten, rytmillisten ja vaikeasti sanallistettavien merkitysten äärelle tarjoamalla väylän vapaalle assosioinnille ja paikoin mielivaltaistenkin merkitysyhteyksien muodostamiselle (esim. Septimuksen hallusinaatiot *Mrs. Dallowayssa*). Erityisesti juuri kohdeteksteissäni tapahtuva semioottisen kääntäminen symboliseen modaliteettiin (uudelleenkirjoituksen prosessissa) on avainasemassa tämän semioottisen ulottuvuuden merkityksen osoittamisessa.

### 3.1.5. ”I removed – we substituted” – tunneliprojekti ja kollektiivinen subjektius

Subjektiposition häilyvyyden ja rajoilla leikittelemisen lisäksi ominaista Woolfin tunneliprojektille on myös yksilöllisen kokemuksen ja yksilöllisen tajunnan rajojen kyseenalaistaminen. Rachel DuPlessis käyttää tällaisesta (monille modernistisille naiskirjoittajille, kuten muun muassa Dorothy Richardsonille, tyypillisestä) kerrontataktiikasta termiä usean yksilön strategia (*multiple individual strategy*) tai kuororomaani (*choral novel*) ja toteaa, että kerrontastrategian pääasiallisena tarkoituksena on kiertää konventionaaliseen juoneen<sup>22</sup> kuuluvat avioliiton, kasvukertomuksen tai kuoleman päämäärät. Tällainen kerronnan taktiikka nostaa keskiöön ryhmän, ei yksilöä. (DuPlessis 1989, 162–163.) DuPlessis’n kuvaama kerronnallinen strategia toteutuu myös *Mrs. Dallowayssa*, jossa kerronnan näkökulma siirtyy keskushenkilöistä ohikulkijoihin ja jossa myös kaupungin kaduilla on oma, olennainen roolinsa kerronnan rakentumisessa. Alati vaihtuva fokalisaatio muodostaa teokseen paitsi jatkuvasti vaihtuvien fiktiivisten mielten kavalkadin (joista yksikään – kuten toisinaan vaikuttaa – ei ole toistaan tärkeämpi keskushenkilöiden näennäisestä dominoinnista huolimatta), myös kyseenalaistaa yksilöllisen kokemuksen ja mielen rajat. Toisinaan *Mrs. Dallowayn* tajunnanesitys luiskahtaa jopa eräänlaiseen kollektiiviseen, jaettuun kokemukseen. Klassinen esimerkki tästä tajunnanesityksestä on *Mrs. Dallowayn* kuuluisa lentokonekohtaus, missä joukko ihmisiä kokee yhtäaikaaisesti taivaalle kirjaimia kirjoittavan lentokoneen. Kerronnan näkökulma siirtyy vuorotellen tajunnasta toiseen ja yhteiseen näköhavaintoon. (MD, 23–33.)

It had gone; it was behind the clouds. There was no sound. The clouds to witch the letters E, G or L had attached themselves moved freely, as if destined to cross from West to East on a mission of the greatest importance which would never be revealed, and yet certainly so it was – a mission of the greatest importance. Then suddenly, as a train comes out of a tunnel, the aeroplane rushed out of the clouds again, the sound boring into the ears of all people in the Mall, in the Green Park, In Piccadilly, in Regent Street, in Regent’s Park,

---

22 Huomautettakoon, että DuPlessis’n analyysin kohteena ovat nimenomaisesti 1900-luvun alun naiskirjailijoiden teokset, joissa ”sallittuja” juonirakennelmia ja teemoja oli tarjolla rajallisemmin kuin nykykirjallisuudessa.

and the bar of smoke curved behind and it dropped down, and it soared up and wrote one letter after another – but what word was it writing? (MD, 24–25.)

Lentokonetta kollektiivisesti havainnoivat tajunnat kyseenalaistavat kokemuksen ja itseyden yksilöllisyyden: ihmiset näkevät samat asiat, tulkitsevat samaa todellisuutta ja tapahtumia samoin vihjein, kysyvät samoja kysymyksiä. Elämä ja persoonat tajuntoineen eivät kenties ole niin erilliset kuin olemme halunneet ajatella. Samalla lentokonekohtaus toimii kommenttina modernistiselle kirjallisuudelle tyypilliselle sana- ja merkityisleikille: kun lentokonetta havainnoivat ihmiset etsivät lentokoneen kirjoittamista kirjaimista syvempää merkitystä ("writing a K, and E, a Y perhaps?" (MD, 24 ), kirjoitetaan taivaalle todellisuudessa vain jonkin yrityksen mainosta toffeesta.

Toisinaan hahmojen kokemukset myös sulautuvat toisiinsa. Septimuksen (jota Clarissa ei ole koskaan todellisuudessa tavannut) kuolemasta tulee osa Clarissan kokemusta:

Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death." (MD, 204.)

Woolfin kerronnassa kristevalainen prosessinalainen subjekti on koko kerronnan rakenteen läpäisevää jatkuvaa keskustelua subjektin, kokemuksen, kerronnan ja kielen rajoista. Voisi myös sanoa, että Woolfilla kertovan subjektin hajoaminen kyseenalaistaa paitsi tämän subjektin rajat, myös yksilöllisen kokemuksen olemassaolon.

Edellä esitetyn valossa onkin syytä tarkastella kohdeteoksia toisiaan täydentävänä jatkumona ja kysyä: miten *The Hours* "lukee" ja uudelleenkirjoittaa *Mrs. Dallowayta*? Näkyykö Woolfin prosessinalainen subjekti ja semioottisen värjäämä kieli Cunninghamin uudelleenkirjoituksessa? Ja jos näkyy, niin miten? Millaisia tulkintoja voi muodostaa tarkastelemalla teoksia vierekkäin ja

jatkumona? Seuraavissa luvuissa pyrin antamaan näihin kysymyksiin vastauksia.

### 3.2. *The Hours* ja uudelleenkirjoitettu subjekti

Alan Palmer toteaa, että vaikka modernistisille kirjailijoille on tyypillistä fragmentaarinen todellisuuden esittäminen, kokeellinen ja impressionistinen subjektiivisuus ja epäjatkuvuus henkilöhahmojen rakentamisessa, perustuu modernistinen romaani silti totuudelle totuudellisuudelle: pyrkimyksenä on taltioida fiktiivisen mielen toiminta ja kokemus niin tarkasti kuin mahdollista (Palmer 2011, 275). Virginia Woolf kuvaileekin esimerkiksi Joycen kirjoittamistekniikkaa pyrkimykseksi taltioida ja tallentaa jokainen mielessä rakentuva kokemus sellaisenaan ja siinä muodossa, kun se mielessä ilmaantuu. Woolfille itselleen kirjoittamisessa tärkeintä oli nimenomaisesti kokemuksen mahdollisimman tarkaa jäljentäminen kielen ja kerronnan tasolla. Hän pyrki kirjoittamaan ”pelkkänä aistina”, ei henkilönä. (Minow-Pinkney 1989, 160.)

Modernista romaanista poiketen postmodernistinen romaani on Palmerin mukaan mielivaltainen ja häilyvä, se perustuu epäjärjestykseen ja epäjatkuvuuteen. Postmodernilla narratiivilla on ambivalentti suhde koherenttiin juoneen, realistiseen henkilöhahmoon ja identifioitaviin asetelmiin. Aika ja tila voivat olla epävakaita ja vaikeita hahmottaa. Subjektiivisuus itsessään on hankala määrittää, sillä subjekti on usein vahvasti fiktiivinen konstruktio. (Palmer 2011, 275.)

Brian McHalen mukaan modernistisen kirjallisuuden dominantti on epistemologinen. Tällöin kirjallisuus käyttää strategioita, jotka pyrkivät vastaamaan sellaisiin kysymyksiin kuten: kuinka voin tulkita maailmaa, jonka osa olen? Mikä minä olen tässä maailmassa? Mitä tästä maailmasta voi tietää? Kuka sen tietää? Miten tieto siirtyy henkilöstä/tietäjästä toiseen ja millä



luotettavuudella? Mitkä ovat tiedon rajat? (McHale 1987, 9.) Woolfin tekstin modernistinen ja epistemologinen luonne paljastuu nimenomaan sille tyypillisestä leikittelystä tiedon ja kokemuksen rajoilla; ajatuksesta tietoisuuden ja kokemuksen perustavanlaatuisesta kollektiivisuudesta, kielen ilmaisuvoimasta ja kyvystä tallentaa kokemus sekä itseensä, että merkitsijöiden välisiin tyhjyyksiin. *Mrs. Dallowayn* perimmäisiä kysymyksiä voisi McHalen ajatuksia mukaillen olla: mitä voimme tietää kokemuksesta itsestään, miten voimme jäljittää sen kielen avulla? Mitkä ovat kokemuksen ja subjektiuden rajat? Näihin kysymyksiin Woolf pyrkii vastaamaan kutomalla yhteen päivään kokonaisen ihmiselämän käsittävän, risteävien kokevien tajuntojen verkoston, joka kyseenalaa yksilöllisyyden ja todellisuuden rajat. Samalla hän venyttää ja uudistaa kielellistä ilmaisua, luoden ilmaisuvoimaisen, lyyrisen ja ajatuksenvirtamaisen proosallisen kielen, jossa kielen semioottinen modaliteetti on merkittävässä asemassa.

Kristevan teoriassa kirjallisuus vastaa puhuvan subjektin yleiseen kriisiin (Hill 1989, 155). Näin ollen subjektin näkökulmasta siirtymä modernista kirjallisuudesta postmodernistiseen olisi vastaus puhuvan subjektin hämmennykseen keskellä muuttuvaa ja mullistuvaa sosio-historiallista todellisuutta. McHale tiivistää postmodernistisen kirjallisuuden strategian siirtymäksi kohti ontologisia kysymyksiä, joita ovat muun muassa: mikä maailma tämä on? Mikä osa itsestäni toimii tässä maailmassa? Minkälaisia muita maailmoja on olemassa? Kuinka ne on rakennettu ja kuinka ne toimivat? Mitä tapahtuu, jos nämä eri maailmat kohtaavat, tai kun niiden rajat kyseenalaistetaan? (McHale 1987, 10.) Postmodernistisen tekstin strategioista McHale mainitsee muun muassa 1) maailmojen välisen konfrontaation ja 2) todellisten hahmojen esiintymisen teksteissä. Näistä kahden maailman hahmoista hän käyttää termiä "transmaailmalliset identiteetit" (*transworld identity*) (McHale 1992, 151–153). *The Hoursin* postmodernistisessa strategiassa maailmojen välinen konfrontaatio on yksi sen peruselementeistä: koko teos perustuu paitsi kahden tekstuaalisen maailman sekoittumiseen (*The Hours* ja *Mrs. Dalloway*) myös sen oman tekstuaalisen maailman

sekoittumiseen teoksen ulkopuoliseen todellisuuteen (todellisuudesta lainatut identiteetit, kuten Meryl Streep, Virginia ja Leonardo Woolf jne.) Tekstuaaliset maailmat sekoittuvat toisiinsa paitsi aktuaalisten tekstilainausten, myös alkuperäisteoksen henkilöhahmojen varaan rakentuvien fiktiivisten identiteettien kautta.

McHalen jako modernistiseen epistemologiseen ja postmodernistiseen ontologiseen soveltuu oivallisesti kohdeteoksieni tekstuaalisten maailmojen tyypittämiseen. Vaikka molemmissa teksteissä on poikkeamia suuntaan jos toiseen, voi karkeasti sanoa, että *Mrs. Dallowayn* subjektinsisäisestä rajojen koettelusta on siirrytty uudelleenkirjoittamisen kautta subjektiuteen, joka koettelee tekstuaalisen maailman rajoja, samalla nämä rajat tiedostaen ja niillä leikkien. *Mrs. Dallowayn* semioottisen värjäämä kieli ja prosessinalainen subjekti on kokenut mielenkiintoisen siirtymän paitsi uudelleenkirjoituksen tulkinnallisen kehyksen läpi, myös kirjallisten aikakausien läpi. Kuitenkin edeltävän tekstin semioottinen ”muistijälki” on *The Hoursissa* selkeä ja paikannettavissa.

### 3.2.1. Kielestä kokemukseen: Laura Brown ja proosallinen tyhjyys

Vaikka *The Hoursissa* kerronta perustuu pitkälti perinteisiin ja samaistuttaviin henkilöhahmoihin, on siinä myös havaittavissa selkeä – metafiktiivisiä elementtejäkin sisältävä – taso, joka manifestoituu erityisesti *Mrs. Dallowayta* 1950-luvun Richmondissa lukevan Laura Brownin hahmossa. Laura Brownin ja Richard Brownin hahmot ovat kenties mielenkiintoisimpia *The Hoursin* hahmoista, sillä molemmilla vaikuttaa olevan hyvin keskeinen funktio tekstin kokonaisuuden kannalta - joka, kuten myös Hughes toteaa "fokusoituu kirjallisuuden itsensä rooliin alkuperäistekstin merkityksiä laajentavana tasona" (Hughes 2004, 350). Teoksen metafiktiivinen

tasoa kiinnittyy näihin kahteen henkilöhahmoon, jotka taas linkittyvät suoraan kirjallisuuteen:

Richard Brown on kirjailija ja Laura Brown<sup>23</sup> on lukija.

*The Hoursin* kerronta poikkeaa Woolfin kerronnasta olennaisesti lauserakenteen ja kerronnan tasolla. Kuten Chatman toteaa, suurimmat erot liittyvät henkilöhahmojen fokalisointiin ja tajunnanesityksen keinoihin: vaikkakin Cunningham käyttää myös vapaata epäsuoraa esitystä, henkilöhahmoja fokalisoidaan usein ulkopuolisen kertojan kautta – asetelma, jota Woolf tarkoituksellisesti omassa tekstissään välttelee (Chatman 2004, 275). Cunninghamin kerronta ei niinkään keskity tajunnansisäisten prosessien kuvailemiseen tai niiden kautta kertomiseen. Kerrontateknisestä näkökulmasta ja muodon tasolla tekstien erot ovat suurempia kuin yhtäläisyydet, eikä kristevalaista poeettisen kielen analyysia sellaisenaan voi soveltaa *The Hoursiin*. *The Hoursin* kieli on yksinkertaistettua, yksiulotteisempaa ja tiiviimpää; siitä puuttuu rakenteellinen moniulotteisuus ja "semioottisen purkautuminen kielessä" mitä edellä analysoin Woolfin kerronnassa. (Kuten Chatman toteaa: "he [Cunningham] made less interesting syntactical choices" (emt., 276.) Syntaksia ei rikota yhtä moninaisin tavoin kuin *Mrs. Dallowayssa* ja tekstiä onkin kuvattu huomattavan paljon suoraviivaisemmaksi ja "eteenpäin marssivammaksi". Siinä missä *Mrs. Dallowayssa* lukuista ellipsit ja takaumat ovat kutoutuneet kerrontaan monimutkaiseksi verkostoksi, rakentuu *The Hours* kronologisesti. Sen temporaaliset vaihtelut on tarkasti eroteltu omiksi luvuikseen ja kerrontaa hallitseva aikamuoto on preesens.

*The Hoursin* kerronnassa on kuitenkin havaittavissa selkeä tyylillinen yhteys alkuperäistekstiin, joka ilmenee muun muassa pitkinä lauserakenteina, toistona ja sulkeisiin piilotettuina sivuhuomautuksina. Linda Pillieré nimeääkin juuri toiston keskeisimmäksi jäljittelyn tekniikaksi ja linkiksi teosten välillä; pääasiassa juuri toiston avulla synnytetään tekstien välinen tyylillinen

---

23 Teoksessa käytetään henkilöhahmosta nimeä Mrs. Brown, tämä toimii jälleen yhtenä viittaukseena Woolfin kirjalliseen tuotantoon. (*Mr. Bennet and Mrs. Brown* 1924.)

"samuus", vaikka muutoin tekstien syntaksit eroavat toisistaan varsin radikaalisti (Pillieré 2004, 141). Tyyli muodostaa teosten välisessä jatkumossa eräänlaisen teksturoidun alluusion; toiston käyttämisellä tehokeinona synnytetään yhteys alkuperäistekstiin, sen tunnelma ja rytmi.

Kristevalaisittain ilmaistuna Cunninghamin kerronta on symbolisempaa kuin Woolfin. Silti ilmaisussa on selkeästi havaittavissa alkuperäistekstin "kaiku", joka toisintaa itseään henkilöhahmon kokemuksessa, joka on aina jossain toisaalla, tavoittamattomissa, vasta muovautumassa. Kenties selvimmin tämä "kaiku" on erotettavissa kotiäiti Laura Brownin kerronnassa, jossa tavoiteltu merkitys tuntuu jatkuvasti pakenevan tilan, hetken ja paikan ulkopuolelle: itse kirjallisuuteen.

Laura Brown is trying to lose herself. No that's not exactly - she is trying to keep herself by gaining entry into a parallel world. (TH, 37.)

It seems, somehow, that she has left her own world and entered the realm of the book. (TH, 150.)

Laura Brown – jonka rooli teoksessa on lukijan – on vajonnut melankoliseen, masentuneen merkityksettömyyteen. Kaikki tiivistyy kyvyttömyyteen leipoa kakku, jonka pintaan hän ei saa pursotettua kirjaimia oikein. Kuin taiteilija, joka pyrkii ikuistamaan taiteeseensa kokonaisen elämän merkityksen, hän pyrkii täydellisyyteen ("She wants to have baked a cake that banishes sorrow, even only for a little while. She wants to have produced something marvelous; [--]" (TH, 144.)), mutta epäonnistuu. Aviomies, poika ja koti tuntuvat vierailta; sen sijaan hän löytää merkityksen ja lohdun *Mrs. Dallowayn* kerronnasta:

It is so beautiful; it is so much more than...well, than almost anything, really. In another world, she might have spent her whole life reading. (TH, 39)

Laura occupies a twilight zone of sorts; a world composed of London in the twenties, of a turquoise hotel room, and of this car, driving down this familiar street. She is herself and not herself. She is a woman in London, an aristocrat, pale and charming, a little false; she is Virginia Woolf; and she is this other, the inchoate, tumbling thing known as herself, a mother, a driver, a swirling streak of pure life like the Milky Way, [...] (TH, 187)

Siinä missä *Mrs. Dalloway*n Clarissa tuntee olevansa yhteydessä muihin ihmisiin, oman yksilöllisen kokemuksensa kyseenalaistaen, on *The Hours*in henkilöhahmojen kokemus identiteetistä konstruktio, keinotekoinen ja ulkopuolisen maailman läpäisemä. Woolfin käyttämä mennyt aikamuoto sisäisen monologin tai tajunnan kuvauksen yhteydessä (jota hän käytti korostaakseen henkilöhahmon ajatusprosessien temporaalista vaihtelua, ks. esim. Childs 2000, 171) on *The Hours*issa vaihtunut tiuhaan preesensin käyttöön, joka synnyttää vastakohtaisuuden näennäisen läsnäolon ja subjektin konstruktiivisuuden korostamisen välille: Laura Brown on Laura Brown, mutta myös lukija, joka elää enemmän lukemansa teoksen maailmassa kuin omassaan, jakautunut kahtia tunnolliseksi aviovaimoksi ja näkymättömäksi siskoksi:

It's almost as if she's accompanied by an invisible sister, a perverse woman full of rage and recriminations, a woman humiliated by herself, and it is this woman, this unfortunate sister, and not Laura, who needs comfort and silence. (TH, 149)

Kun *Mrs. Dalloway*ssa subjekti kehkeytyy kielessä ja tekstin dynaamisessa tasoisuudessa, kehkeytyvät *The Hours*in subjektit suhteessa itsensä moniin variaatioihin ja toisiin fiktiivisiin subjekteihin. Linda Hutcheon korostaakin, että postmodernistinen kirjallisuus ei ole merkinnyt loppua subjektin kriisille, vaan yhtenäisen, transsendentaalisen subjektin kyseenalaistaminen on yksi sen projekteista (Hutcheon, 1988, 177). Postmodernistinen kirjallisuus on tietoisista siitä, että subjekti rakentuu diskursseista ja intertekstuaalisuus on yksi diskurssien hämärtämisen keinoista. *The Hours*issa subjektia ja identiteettiä hämärretään paljastamalla subjektin läpitunkeva keinotekoisuus rinnastamalla tekstuaalisten maailmojen väliset hahmot toisiinsa ja paljastamalla

nämä kytkökset. Äärimmillään tämä tietoisuus diskursseista on lukevan Laura Brownin hahmossa, jonka kokemus omasta identiteetistä muodostuu suhteessa siihen kaunokirjalliseen teokseen, jonka varaan *The Hours* kokonaisuudessaan rakentuu.

### 3.2.2. Materiaalistunut semioottinen: pakeneva nainen ja äiti

*The Hours* uudelleenkirjoittaa Septimuksen hahmon Richard Brownin muodossa. AIDsiin sairastunut kirjailija on luiskahtanut masentuneen houreiseen maailmaan:

"I think of them as coalescens of black fire, I mean they're dark and bright at the same time. There was one that looked a bit like a black, electrified jellyfish. They were singing, juts now, in a foreign language. I believe it may have been Greek. Archaic Greek." (TH, 59.)

Epäonnistuneen kirjailijuutensa riivaamana ja sairauden kuluttamana Richard on vajonnut houreisiin, jotka toisintavat Septimuksen kokemuksia kreikaksi laulavine lintuineen ja aistiharhoineen. Richard on kirjoittanut kirjan Clarissasta, mutta epäonnistunut tavoittamaan Clarissan hahmon, ihmiselämän merkityksen: "And there's you, Mrs. D. I wanted to tell a part of the story of part of you. [--] But everything's left out of it, almost everything." (TH, 66.)

Runoudessaan Richard on etsinyt menettyä ja kadonnutta äitiä:

Here she is then, the woman of wrath and sorrow, of pathos, of dazzling charm; the woman in love with death; the victim and torturer who haunted Richard's work. (TH, 226.)

Here she is, then, Clarissa thinks. Here is the woman from Richards poetry. Here is the lost mother, the thwarted suicide; here is the woman who walked away. It is both shocking and

comforting that such figure could, in fact, prove to be an ordinary-looking woman seated on a sofa with her hands in her lap. (TH, 220–221.)

Nainen etsimässä omaa identiteettiään suhteessa ympäröivään maailmaan tai runoilija etsimässä naista kielestä ja ilmaisusta on yksi *The Hoursin* kantavista teemoista. Henkilöhahmojen kokemusta itsestään ja maailmasta luonnehtii jatkuva vierauden tuntu ja toistuvat kysymykset omasta identiteetistä ja elämän merkityksestä. Osaa näistä hahmojen tekemistä huomioista voi luonnehtia myös metafiktiivisiksi, kuten Luran kokemusta itsestään: "She is herself and she is the perfect picture of herself; there is no difference." (TH, 76.) *The Hoursin* henkilöhahmoja riivaa jatkuva vierauden tuntu, oman identiteetin keinotekoisuuden tiedostaminen. Subjektia riivaa paitsi pysyvän identiteetin puute, myös mahdollisten identiteettien moneus; salaiset minuudet, peilikuvan minuudet. Kaiken keskiössä on kuitenkin salaperäinen ja alati kätkeytyvä ydin, keskiö täynnä väriä:

Here, right in her arms, are Kitty's fear and courage, Kitty's illness. Here are her breasts. Here is the stout, practical heart that beats beneath; here are the watery lights of her being – deep pink lights, red-gold lights, glittering, unsteady; lights that gather and disperse; here are the depths of Kitty, the heart beneath the heart; the untouchable essence that a man [...] dreams of, yearns toward, searches for so desperately at night. (TH, 109.)

Voisi siis ajatella, että sen, minkä Woolf ilmaisee kielessä, joka kuvaa kokemusta itsessään, ilmaisee Cunningham hahmojensa *konkreettisessa kokemuksessa*. Siinä missä Woolf keskittyy rikkomaan ja kyseenalaistamaan subjektin, maailman ja kokemuksen rajoja kielen ja kerronnan tasolla, siirtyy Cunningham kyseenalaistamaan fiktioiden välisiä rajoja. Painopiste kerronnassa ei ole niinkään enää mielensisäisten prosessien kuvaamisessa (vaikkakin se näyttelee edelleen omaa osaansa) vaan tämän mielensisäisen maailman ja fiktiivisen todellisuuden – siis fiktion ja fiktion – välisessä rajankäynnissä.

## 4. Modernin subjektin rajoilta postmodernistiseen teksturointiin

### 4.1. Laajeneva tunneliprojekti

Virginia Woolfin kirjallista projektia *Mrs. Dallowayssa* luonnehtii oivallisesti Lady Brutonin ajatus ihmisiä yhdistävistä ”seiteistä”:

And they went further and further from her, being attached to her by a thin thread (since they had lunched with her) which would stretch and stretch, get thinner and thinner as they walked across London; as if one’s friends were attached to one’s body, after lunching with them, by a thin thread, which (as she dozed there) became hazy with the sound of bells [...] (MD, 124)

Kun *Mrs. Dallowayssa* fiktiiviset tajunnat sulautuvat toisiinsa ja ympäristöön, sulautuvat ne *The Hoursin* kerronnassa teksteihin itseensä. Siinä missä *Mrs. Dallowayn* tunneleita rakennetaan tajunnansisäisen maailman ja subjektien rajojen kyseenalaistamisen kautta, rakentaa *The Hours* tunneleita läpi aikakausien ja itse asiassa läpi fiktion itsensä. Kerronta risteilee edes takaisin kirjoittavan Woolfin, Woolfin kirjoittamaa kirjaa lukevan Laura Brownin, Mrs. Dalloway- lempinimeä kantavan Clarissa Vaughanin, ja kirjailija Richard Brownin välillä. Henkilöhahmoja sitoo nimien lisäksi alkuperäistekstiin myös toistuvat, alkuperäistekstistä lainatut lauseet: what a morning – fresh as if issued to children on a beach. (TH, 199, MD, 5). Hahmoja yhdistää paitsi kirjallisuus itse, myös heidän ulottuviltaan pakeneva merkitys: Richard Brown ei tavoita kielestä ([–] Richard [–] who tried to split the atom with words [–]) (TH, 65.) äitiään eikä Clarissaa, Laura Brown ei löydä merkitystä elämästään vaan kuolleen naisen sanoista.

*The Hoursissa* tunneliverkostoa vaikuttaisi siis laajentavan teoksen metafiktiiviseksikin



luonnehdittava taso, jossa itse kirjallisuus toimii Woolfilaisena "kaikkia yhdistävänä kollektiivisena tietoisuutena", jossa alkuperäistekstissä ilmenevä kerronnan sisäinen tajunta (ks. tämän työn s. 45–46) näyttäytyy itse kirjallisuuden roolissa, yhdistäen kerronnan ja tekstinsisäisen kronologian toisistaan erottamat henkilöahmot toisiinsa mitä moninaisimmin tavoin. Kuten *Mrs. Dallowayssa* ei jatkuvan diskursiivisen hämärtämisen ja fokalisaation vaihdosten vuoksi ole mahdollista aina määrittää puhujaa, on *The Hoursissa* puhuntojen allusiivisuus muodostanut oman, vaikeasti paikannettavan kerronnan tason: kerronta on vähintään kaksinkertaista. *Mrs. Dalloway* osallistuu *The Hoursin* kerrontaan nimeämällä, alluusion tasolla, aktuaalisissa tekstilainauksissa, osallistumalla mitä moninaisimmilla tavoilla henkilöahmojen elämään ja kokemukseen siitä. Henkilöahmot kommentoivat kirjallisuutta - sen asemaa ja merkitystä - moneen otteeseen: "Wasn't it really, just another poetic conceit, Richard's idea of her?" (TH, 52.) Toisinaan henkilöahmon kokemus itsestään ja ympäröivästä maailmasta vertautuu suoraan kirjallisuuden lukemiseen:

She might, at this moment, be nothing but a floating intelligence; not even a brain inside a skull, just a presence that perceives, as a ghost might. Yes, she thinks, this is probably how it must feel to be a ghost. It's like reading, isn't it – that same sensation of knowing people, settings, situations, without playing any particular part beyond that of the willing observer. (TH, 215.)

*The Hoursissa* viittaukset kirjallisuuden rooliin ja alkuperäistekstiin muodostavat tason, jonka funktio näyttäytyy paitsi henkilöahmojen kokemusta määrittävänä, myös henkilöahmojen todellisuuksia toisiinsa sitovana tasona, kuten *Mrs. Dallowayn* kerrontaan solutettu näkymätön, kollektiivinen, mystisenä sattumanvaraisuutena ilmenevä ”elämänvoima”, jonka kautta henkilöahmot kiinnittyvät toisiinsa ja ympäristöön.

Kohtauksessa, jossa Clarissa on menossa käymään Richardin luona, voidaan kolme sivua kestävä kuvaus Richardin kotitalon rakenteista ja interiööristä nähdä myös kirjallisuuden metaforana:

It surprises her in almost the way a rare and remarkable object, a work of art, can continue to surprise; simply because it remains, throughout time, so purely and utterly itself." (TH, 53.)

Richardin asunto puolestaan ei tunnu kuuluvan kokonaisuuteen, vaan muodostaa oman merenalaisen maailmansa rakennuksen arkkitehtuurissa:

These rooms do not seem, in any serious way, to be part of the building in which they happen to occur, and when Clarissa enters and closes behind her the big, creaky door [--] she feels, always, as if she has passed through a dimensional warp - through the looking glass [--] (TH, 56.)

The apartment has, more than anything, an underwater aspect. [ -- ] It would not be entirely surprising if a small school of silver fish darted by in the half-light. (TH, 56.)

*Mrs. Dallowayn* merellinen symboliikka uusintaa itseään kirjailijan huoneissa – huoneissa, jotka eivät tunnu kuuluvan niitä ympäröivään järjestykseen, joihin siirtyminen aiheuttaa loikan yli ulottuvuuksien. Kirjallisuuden rooli moniulotteisena ja yhdistävänä ulottuvuutena käy ilmi myös *The Hoursin* ensimmäisessä luvussa, jossa Virginia Woolf on hukuttautunut. Vedenalaisesta maailmastaan hän tarkkailee pinnan yläpuolelle tapahtuvia tapahtumia:

[--] and Virginia's body at the river's bottom as if she is dreaming of the surface, the stick, the boy and his mother, the sky and the rooks. [--] All this enters the bridge, resounds through its wood and stone and enters Virginia's body. Her face, pressed sideways to the piling, absorbs it all: the truck and the soldiers, the mother and the child. (TH, 8.)

Viimeisenä näkynään hän näkee sillalla seisovan äidin ja pojan, joka muodostaa jatkumon (tai Woolfilaisittain "tunnelin") kirjailijan itsensä ja *Mrs. Dallowayta* lukevan Laura Brownin välille.

Virginia Woolfin tunneliprojekti on siirtynyt astetta laajemmalle merkityksen tasolle.

#### 4.2. Semioottisesta temaattiseen: alluusio tekstuurina

Kristevan ajattelussa intertekstuaalinen on tekstin dynaamisuuden kolmas taso (Kristeva 1986, 110).

Kun *Mrs. Dallowayssa* tekstin dynaamisuus näyttäytyy semioottisen ja symbolisen välisenä rajankäyntinä ja prosessinalaisen subjektin kehkeytymisenä paitsi kielen tasolla, myös vapaan epäsuoran esityksen kautta kerronnan tasolla, muodostuu *The Hoursissa* tekstin dynaamisuus alkuperäistekstin genotekstin ja uudelleenkirjoituksen fenotekstin välisenä rajankäyntinä.

Alkuperäistekstin vapaasti assosioiva rytmillinen poeettinen kieli on uudelleenkirjoituksessa siirtynyt symbolisen kielen merkitsevään järjestykseen. Samalla tekstin teettinen positio on muuttunut: alkuperäistekstin semioottinen on jäänyt *The Hoursissa* taka-alalle, mutta samalla sen merkitsevyys on purkautunut uudelleenkirjoituksen symboliseen järjestykseen ja samalla selkeäksi osaksi sen tematiikkaa.

Muuntamisen prosessissa transpositio on merkkijärjestelmien siirtymää modernistisesta tekstistä postmodernistiseen; kielen tasolta tekstin rakenteeseen. Tätä ilmentävät paitsi edellä analysoimani metafiktiiviset, itse kirjallisuuden rooliin fokusoituvat elementit, myös tekstiin kauttaaltaan limittyvä alluusio. Alluusio toimii koko tekstin mitalta Ben-Poratin mainitsemana intertekstuaalisena kuviointina: alkuperäisteksti on läsnä paitsi suorina tekstien välisinä viittauksina, myös laajempina merkityskuvioina, joita ei voi suoraan paikantaa niiden lähteeseen. *The Hoursissa* tällaisina intertekstuaalisina kuviointeina toimivat henkilöhahmojen väliset kytkökset, joita ei enää ohjaa niinkään heidän yhtäaikaaisesti kokemansa, Big Benin kellonlyöntien tahdittamat tapahtumat, vaan itse kirjallisuus tai tarkemmin yksi teos, *Mrs. Dalloway*. Teoksen fiktiiviselle Virginia

Woolfille tämä teos tarjoaa väylän ilmaisuun, Laura Brownille merkityksen, jota hän ei löydä omasta elämästään, kun taas Clarissa Vaughanin ja Richard Brownin identiteetti on rakennettu alkuperäistekstin fiktiivisten päähenkilöiden varaan.

*The Hours*issa tämä läpitunkeva ja kokonaisvaltainen allusiivisuus toimii Machacekin mainitseman fraseologisen alluusion tavoin synnyttäen tekstien välille mielikuvan ”samuudesta”. Tämä samuus ei kuitenkaan ole jäljitettävissä yksittäisissä tekstiesimerkeissä, vaan tarkemmin tekstin temaattisessa ulottuvuudessa alkuperäisteksin genotekstin siirtymänä fenotekstin tasolle: kirjallisuuteen, subjektin ja todellisuuden keinotekoisuuden tunnistamiseen, merkitykseen joka on läsnä jossain toisaalla, kulloisenkin hetken tai tuntemuksen ulkopuolella. Selkeimmin tätä alluusion kokonaisvaltaista soluttautumista edustavat hetket, jolloin Laura Brown lukee *Mrs. Dalloway*ta 1950-luvun Los Angelesissa. Tekstiin on upotettu pitkiä lainauksia alkuperäistekstistä, ja nämä lainaukset limittyvät suoraan Laura Brownin elämään ja hänen kokemukseensa siitä.

So now she is Laura Brown. Laura Zielski, the solitary girl, the incessant reader, is gone, and here in her place is Laura Brown. (TH, 41.)

One more page, she decides; just one more. [...] She will permit herself another minute here, in bed, before entering the day. [...] She is taken by a wave of feeling, a sea-swell, that rises from under her breast and buoys her, floats her gently, as if she were a sea creature thrown back from the sand where it had beached itself – as if she had been returned from a realm of crushing gravity to her true medium, the suck and swell of saltwater, that weightless brilliance.

*She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, [...]* (TH, 41.)

Virginia Woolfin sanoista Laura löytää todellisen olomuotonsa, ”painottoman loistonsa” oman

arkipäiväisen elämänsä vastapainoksi, johon kuuluu aviovaimon roolin suorittaminen, alistuminen askareisiin, jotka eivät edusta sitä mitä hän elämältään haluaa.

Right now she is reading Virginia Woolf, all of Virginia Woolf, book by book – she is fascinated by the idea of a woman like that, a woman of such brilliance, such strangeness, such immeasurable sorrow; a woman who had genius but still filled her pocket with a stone and waded out into a river. [...]

She wonders, while she pushes a cart through the supermarket or has her hair done, if the other women aren't all thinking, to some degree or other, the same thing: Here is the brilliant spirit, the woman of sorrows, the woman of transcended joys, who would rather be elsewhere, who has consented to perform simple and essentially foolish tasks, to examine tomatoes, to sit under a hairdryer, because it is her art and her duty. Because the war is over, the world has survived, and we are here, all of us, making homes, having and raising children, creating not just books or paintings, but a whole world – a world of order and harmony where children are safe (if not happy), where men who have seen horrors beyond imagining, who have acted bravely and well, come home to lighted windows, to perfume, to plates and napkins.

*What a lark! What a plunge!* (TH, 42.)

Alluusio toimii – lukukokemuksen kautta – yhtymäkohtana Laura Brownin kokemukseen elämän merkityksettömyydestä. Samalla se kuitenkin muodostaa uuden merkitsevyyden tason liittämällä Lauran kohtalon todellisen Virginia Woolfin kohtaloon; edes nainen, jolla oli merkittäviä lahjoja ja nerokasta näkemystä ei päässyt pakenemaan vallitsevan tilanteen väistämättömiä seurauksia vaan valitsi kuoleman elämän sijasta. Tämä merkitsevyyden taso, merkityksen löytäminen kulloisenkin hetken tai tapahtuman ulkopuolelta – usein toisesta tekstistä – kudostuu kauttaaltaan *The Hoursin* kerrontaan.

Sukeltaminen ja syöksyminen (*plunge*) merkitsee *Mrs. Dallowayssa* paitsi sukeltamista aikaan, muistoihin ja kokemukseen, myös elämänkohtaloiden ja kokevien tajuntojen vuokseen. Clarissa Dalloway kokee olevansa yhtä niin ympäristönsä kuin tarkkailemiensa ihmisten kanssa: kuolemakin

on vain äärimmäinen tapa tavoittaa tuo kaiken olevaisen ympärillä vellova yhteys. *The Hours*issa sukeltaminen saa vielä uuden merkityksen: se on paitsi sukeltamista aikakaudesta toiseen, myös fiktiosta fiktion; toisen tekstin sulauttamista osaksi uuden tekstin kerrontaa ja merkityksiä.

#### 4.2. Uudelleenkirjoittaminen aukikertomisena ja tulkintana

Moraru jaottelee uudelleenkirjoitukset niiden poikkeavuuden perusteella allekirjoittamiseen (*underwriting*) ja vastakirjoittamiseen (*counterwriting*). Näistä ensimmäinen perustuu alkuperäistekstin tukemiseen ja toinen sen vastustamiseen. (Moraru 2001, 9.) Tässä jaottelussa *The Hours* edustaisi allekirjoittamisen tyyppiä, mutta eron tekeminen ei ole täysin mutkatonta: vaikka *The Hours*in ei sisälly suoraa kritiikkiä tai vastustusta alkuperäistekstin ideologiaa tai tematiikkaa kohtaan (ennemminkin uudelleenkirjoitus siirtää alkuperäistekstin ideologian ja tematiikan omaan kerrontaansa) niin itse kritiikin puute toimii lukukontekstissaan kriittisenä kannanottona: mikään vallitsevassa todellisuudessa ei ole muuttunut.

Kuten John Lechte toteaa, ovat symbolinen ja sosiaalinen lähestulkoon synonyymit Kristevan teoriassa. Kuten symbolista, myös sosiaalista hallitsee laki, jonka päämääriä ja artikulaatiota subjektit eivät tunne, mutta jonka ylläpitämiseen heidät kutsutaan osallistumaan. Symbolisen lain valta ulottuu siten kielestä sosiaaliseen, sillä kieli on ennen kaikkea sosiaalinen instrumentti. (Lechte 1990b, 148.) Semioottisen ja symbolisen välinen rajankäynti toteutuu *Mrs. Dalloway*ssa paitsi kielen tasolla, myös laajempaa temaattisena kamppailuna symbolisen, heteroseksuaalisen järjestyksen ja ”kaoottisen”, symbolista järjestystä vastustavan vaihtoehtoisen, toiseutta edustavan elämäntavan välillä. Kuten Peter Childs toteaa, aineellistuu esimerkiksi Septimuksen hahmossa vastalause symbolisen, yhteiskunnallisen järjestyksen tukahduttavaa ja oppressiivista otetta kohtaan.

Hänen mukaansa Septimuksen romahtanut mieli indikoi paitsi post-traumaattista stressireaktiota sodan kauheuksiin, myös Septimuksen homoseksuaalista himoa sodassa kaatunutta toveri Evansia kohtaan. (Childs 2000, 164–165.) Samoin Clarissan tuntema vastustamaton vetovoima Peter Walshia kohtaan (jota kuvataan *Mrs. Dallowayssa* androgyyniksi, ei täysin maskuliiniseksi, tavoiltaan ja mieltymyksiltään poikkeavaksi mieheksi) ja Sallyn kanssa jaetun suudelman mystinen tenho kuvastavat vaihtoehtoa, jonka Clarissa olisi voinut valita vakaan, miehekkään ja yhteiskunnallisesti arvostetun Richardin sijasta. Mutta näihin vaihtoehtoihin tiivistyy vaara: vieras, kaaoksenomainen ja tuntemattomia mahdollisuuksia täynnä oleva maailma, jonka Clarissa on hylännyt valitessaan Richardin tarjoaman norminmukaisen vakauden. Avioliitto Peterin kanssa olisi merkinnyt kaiken tuhoa:”[...] she had to brake with him or they would have been destroyed, both of them ruined, she was convinced; [...]” (MD, 10).

*The Hoursissa* sama asetelma on uudelleenkirjoitettu sijoittamalla se nykyaikaiseen, seksuaalisesti vapautuneeseen yhteiskuntaan, jossa poliitikkojen ja kuninkaallisten sijasta filmitähdet hallinnoivat symbolisen järjestyksen kuolemattomalla huipulla, ja jossa sodan aiheuttaman ajan trauman on korvannut etenkin homoseksuaaleja 1990-luvulla riivannut AIDS -epidemia. Richard edustaa Clarissalle menetettyä Toista, elämää ja identiteettiä, jonka hän olisi voinut saavuttaa valitsemalla epävarman, tuntemattoman tien:

There is still that singular perfection, and it's perfect in part because it seemed, at the time, so clearly promise more. Now she knows: That was the moment, right then. There has been no other. (TH, 98.)

Couldn't they have discovered something...larger and stranger than what they've got? [...] She could, she thinks, have entered another world. She could have had a life as potent and dangerous as literature itself. (TH, 97.)

Clarissa Vaughan on valinnut Richardin kanssa jaetun epänorminmukaisen kumppanuuden sijasta

vakaan suhteen Sally Seatonin kanssa; he ovat mukautuneet vallitsevaan järjestykseen ja elävät konservatiivista, keskiluokkaista, taloudellisesti hyvinvoivaa elämää avioparin tapaan, elämää, joka tiivistyy yläluokkaiseen sisustukseen ja arkipäiväisiin puuhasteluihin kukka-asetelmien ja statussymbolien parissa:

Clarissa and Sally live in a perfect replica of an upper-class West Village apartment [...] Even the eccentricities – feel calculated, as if the art director had looked it all over and said, “It isn’t convincing enough yet, we need more things to tell us who these people really are. (TH, 127.)

Kaiken taustalla värjyy kuitenkin tietoisuus menetetyistä mahdollisuuksista, niiden arvaamattomista seurauksista. Kun Laura Brown ajaa päiväksi hotellihuoneeseen lukemaan (päästäkseen pakoon vaimon rooliaan, sen velvollisuuksia ja sen tukahduttavaa otetta 50-luvun Los Angelesissa), näyttäytyy muiden mahdollisuuksien läsnäolo kuoleman tarjoamana lopullisena vapautuksena:

With a sensation of deep and buoyant release, she begins reading.  
[...] *Did it matter then, she asked herself, walking toward Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that dead ended absolutely?*[...]  
It is possible to die. Lara thinks, suddenly, of how she - how anyone – can make a choice like that. It is a reckless, vertiginous thought, slightly disembodied – it announces itself inside her head, faintly but distinctly, like a voice crackling from a distant station. She could decide to die. (TH, 150–151.)

Kristevan ajattelussa kuolema on lain edessä kohta, jota ei voi ajatella; se on torjuttujen viettien ja nautinnon kulminoituma. Vietit ja nautinto eivät katoa symbolisessa järjestyksessä, mutta ovat torjuttuja. Murha on rituaali, jossa nämä vietit ja nautinto ovat läsnä, täten murhasta tulee paitsi kapinaa lakia vastaan, myös itse lain pohjimmainen periaate. (Lechte 1990b, 149.) Kun *Mrs. Dalloway*n Septimus riistää itseltään hengen, edustaa teko paitsi mielisairaana ihmisen epätoivoista



pakoa hajonneesta todellisuudesta, myös viimeistä vastalauseita opressiivista yhteiskuntajärjestystä ja tätä järjestystä edustavia "puhemiehiä" vastaan (ks. tämän työn s. 42). Laura Brownille kuolema edustaa samaten lopullista pakoa ja kapinaa yhteiskunnan asettaman roolin pakkoa vastaan. Itsemurhan epäonnistuttua Laura Brown kieltäytyy hänelle määrätystä kotiäidin roolista ja jättää perheensä.

*The Hours*issa mukautuminen vallitsevaan järjestykseen ei kuitenkaan väistämättä tarkoita pelastumista. Vaikka nykyaikainen järjestys on näennäisesti sulauttanut sisäänsä myös marginaaliset olemisen muodot, on niiden kuuluminen symboliseen järjestykseen silti hataran sopimuksenvaraista. Clarissan valitseman elämäntavan keinotekoisuuden paljastaa Mary Krull, lesbo feministiaktivisti ja toisinajattelija, joka pelkällä läsnäolollaan kyseenalaistaa Clarissan vaaliman symbolisen järjestyksen sopimuksenvaraisuuden ja hataruuden:

Clarissa Vaughan is only deluded, neither more nor less than that. She believes that by obeying the rules she can have what men have. She's bought the ticket. It isn't her fault. Still, Mary would like to grab Clarissa's shirtfront and cry out, *You honestly believe that if they come to round up the deviants, they won't stop at your door, don't you? You really are that foolish.* (TH, 160.)

Wolfgang Iser puhuu siitä, miten tekstin ”kirjoittamattomat osuudet” tai ”aukot” kutsuvat lukijaa uudelleenkirjoittamaan. Tämä lukijan tila on tekstiin upotettu taso, teksti ei ole valmis, vaan lukija täydentää lukuprosessin aikana sen puuttuvat tasot ja merkitykset, näin ollen lukemisesta tulee uudelleenkirjoittamista (Moraru 2001, 15). *Mrs. Dalloway*n melankoliset katkokset ja semioottisen purkautuminen kieleen ilmentävät tällaisia tekstinsisäisiä puuttuvia merkityksiä, jotka *The Hours* aukikirjoittaa elämänkohtaloiksi (Laura Brown yrittää itsemurhaa ja hylkää perheensä, Richard Brown yrittää kirjoittaa auki naisen olemuksen) ja korvaa latentin kiellettyä himon avoimesti homo- tai biseksuaalisilla suhteilla. *The Hours*in uudelleenkirjoittama asetelma kuitenkin vahvistaa

alkuperäisteoksen semioottista ja temaattista merkitystä: huolimatta aikakausien vaihdoksista ja yhteiskunnallisista muutoksista ei symbolisessa järjestyksessä ole edelleenkään tilaa Toiselle, maternaalisen semioottisen edustamalle vietilliselle, vaan sen osaksi on jäänyt tulla havaittavaksi vain olemisen tapoina, jotka ovat yhteiskunnallisen symbolisen sopimuksenvaraisuuden marginaalissa ja sille alisteisina, ei-hyväksytyjä, tukahdutettuja. Kuten kielen semioottiselle modaliteetille, on niille tilaa vain muodoissa, joiden taktiikoihin kuuluu hegemonisen järjestyksen vastustaminen; kuten esimerkiksi Virginia Woolfin modernistiset, avant-gardistiset tekstit.

## 5. Lopuksi

Tutkielmani lähtökohtana oli ajatus siitä, että uudelleenkirjoittamisen prosessissa alkuperäistekstin piilotasot ja syntaktisesta merkityksenmuodostuksesta poikkeavat merkitykset voisivat tulla tulkituiksi ja uudelleenkerrotuiksi. Koska merkityksen muodostumisen keskiössä myös kirjallisessa tuotannossa on subjekti ja tuon subjektin välittämä diskurssi, tarjosi Julia Kristevan poeettisen kielen teoria oivallisen lähtökohdan tämän ilmiön tutkimiseksi. Semioottisen lähestyminen tekstianalyysin keinoin oli ja on kuitenkin haasteellista: miten merkityksellistää ja paikantaa jotain sellaista, jolle ei kielessä ole sijaa? Virginia Woolf ilmaisee semioottista ottamalla kerronnalliseksi lähtökohdakseen kokemuksen. Sellaisen kokemuksen, joka värjyy arkipäiväisyyden alla ja takana vaikeasti tavoitettavana ja sanallistettavana, häivähdyksenomaisena tuntemusten ja assosiatiivisten ajatusketjujen vuoksena. Kielen tasolla tämä semioottinen ilmenee rytminä, toistona, väreinä ja muotoina; kielen hajottamisena assosiatiiviseen havainnointiin ja ajatusprosessien kuvailuun. Täten kerronnan merkitykset rakentuvat sen varaan, jota ei ole mahdollista täysin sanallistaa ja joka usein manifestoituu hiljaisuuksina ja subjektiposition jatkuvana vaihteluna. Subjekti ei ole vakaa ja pysyvä, vaan jatkuvassa muutoksen tilassa, hajallaan niin fiktiivisen subjektin välittämässä diskurssissa kuin laajemmin kerronnan tasoilla.

Modaliteettien (semioottinen ja symbolinen) välisen rajankäynnin seurauksena tekstiin rakentuu kaksi tasoa: genoteksti ja fenoteksti. Näiden tasojen erottaminen toisistaan on keinotekoisia, sillä todellisuudessa toista ei ole olemassa ilman toista. Täysin symbolinen teksti ei olisi ilmaiseva, täysin semioottinen teksti ei olisi ymmärrettävä. Siksi omassa analyysissäni nämä tekstin tasot osin sekoittuvat toisiinsa, eikä sääntillinen rajanveto ole mahdollista. Samalla se, mikä on semioottista, on mitä ilmeisimmin usein myös temaattista. Oman väittämäni mukaan semioottinen on pohjimmaista, ja sitä se on mielestäni edelleenkin. Semioottinen on analyysissäni kuitenkin myös mitä vahvimmin

temaattista ja kielellisten semioottisten elementtien rooli tekstin tematiikkaa vahvistava ja tukeva.

*The Hours*issa semioottinen ei ole enää läsnä niinkään kielessä, kuin konkreettisena kokemuksena ja itse kirjallisuuden roolissa merkityksen välittäjänä. Henkilöhahmot ovat toisen fiktiivisen tekstin toisintoja ja luotaavat omaa identiteettiään suhteessa paitsi lukemiinsa, myös kirjottamiinsa teksteihin. Laura Brown elää täydemmin lukemansa *Mrs. Dalloway*n sivuilla, löytää vastineen omalle kokemukselleen sen rikkaasta ja elävästä kerronnasta. Richard Brown yrittää tavoittaa feminiinisen - naisen, äidin - olemuksen teksteissään tässä onnistumatta. Henkilöhahmojen identiteettejä leimaa vahva vierauden tunne ja keinotekoisuus, joka kumoutuu ainoastaan hetkellisinä läsnäolon hetkinä, jotka hyvin nopeasti katoavat ja jäävät elämään ainoastaan hankalasti sanallistettavina muistikuvina, ääninä ja tuntemuksina. *The Hours*issa teksti kommunikoi tekstin kanssa uudelleenkirjoittamalla esiin tasoja, jotka aktivoivat toisiaan luettaessa tekstejä toistensa jatkumona. Alkuperäistekstin rytmit, muodot ja toisto muuntuvat konkreettiseksi pyrkimykseksi sanallistaa todellisuuden pinnan alla värjyvä merkitys. Richard Brown kirjoittaa, Laura Brown yrittää riistää henkensä ja tässä epäonnistuttuaan katoaa.

Mutta semioottinen on myös muuta kuin kielen modalityetti, se on myös laajempi inhimilliseen elämään ja yhteiskuntajärjestykseen limittyvä taso. Sama semioottisen ja symbolisen välinen rajankäynti, joka ilmenee kielessä ja tekstissä ulottuu myös laajempiin todellisuutta järjestäviin rakenteisiin. Sekä *Mrs. Dalloway*ssa että *The Hours*issa se ilmenee parhaiten tilanteissa, joissa henkilöhahmo tekee valinnan: kun Mrs. Dalloway valitsee Richardin Peterin sijaan, kun Laura Brown valitsee kuoleman avioelämän sijaan, kun Clarissa Vaughan valitsee Sallyn Richardin sijaan. Vakaan järjestyksen ja turvatun todellisuuden vastakohta on tuntematon, jonka viehätysvoima perustuu äärettömiin, ei-määriteltäviin mahdollisuuksiin, kapinallisiin ja kaoottisiin voimiin, jotka uhmaavat ja häiritsevät järjestystä, mutta joita ilman järjestystä ei olisi olemassa. Molemmissa

teoksissa semioottisen ja symbolisen välinen dynamiikka toisintuu laajemmin porvarillisen, norminmukaisen järjestyksen ja boheemin, porvarillista maailmankuvaa vastustavan tai siitä poikkeavan olemisen välillä. *Mrs. Dalloway* tekstinä rakentuu tämän jännitteen varaan ottamalla keskushenkilökseen keskiluokkaisen seurapiirirouvan, jonka kokemus ja havainnot keskittyvät miltei yksinomaan tämän toisen vaihtoehdon, tämän tuntemattoman mahdollisuuden paikantamiseen, sen muisteleamiseen, jopa sen kaipaamiseen.

Seymour Chatman ei mielestäni olisi voinut olla enempää väärässä väittäessään, ettei *The Hoursilla* ole kosketuspintaa vallitsevaan yhteiskuntaan, sillä tekstin kosketuspinnat ovat moninaisemmat kuin olisi ensilukemalta voinut aavistaa. Teos ei ainoastaan kommentoi subjektin rakentumista suhteessa teksteihin, identiteetin keinotekoisuutta, elämän tarinallistamisen pakkoa ja postmodernistisen todellisuuskäsityksen fragmentaarisuutta, vaan siirtää myös alkuperäistekstin kannanoton tähän postmodernistiseen kehykseen paljastamalla järjestyksen ja sen vastavoiman välillä edelleen vallitsevan jännitteen.

## Lähteet

### Kohdeteokset

TH -- CUNNINGHAM, MICHAEL 1999: *The Hours*. Lontoo. Fourth Estate. (Alkuperäinen teos ilm. 1998.)

MD -- WOOLF, VIRGINIA 1964: *Mrs. Dalloway*. Middlesex. Penguin Books. (Alkuperäinen teos ilm. 1925.)

### Tutkimuskirjallisuus

ALLEN, GRAHAM 2000: *Intertextuality*. Lontoo. Routledge.

BEN-PORAT, ZIVA 1976: The Poetics of Literary Allusion. *PTL. Journal of Descriptive Poetics* 1:1, 105–128.

BOWLES, BRADLEY 1992: *Breaking the Sentence: Virginia Woolf and the Evolution of Ellipsis*. UMI. The University of North Carolina.

BRAIDOTTI, ROSI 1993: *Riitasointuja*. (Suom. Päivi Kosonen & al.) Tampere. Vastapaino.

BROICH, ULRICH 1997: Intertextuality. Teoksessa BERTENS, HANS & FOKKEMA, DOUWE (toim.) 1997: *International Postmodernism. Theory and Literaty Practice*. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamins Publishing Company. 249–255.

CALINESCU, MATEI 1997: Rewriting. Teoksessa BERTENS, HANS & FOKKEMA, DOUWE (toim.) 1997: *International Postmodernism. Theory and Literaty Practice*. Amsterdam/Philadelphia.

John Benjamins Publishing Company. 243–248.

CHATMAN, SEYMOUR 2004: *Mrs. Dalloways Progeny: The Hours as Second Degree Narrative*.

Teoksessa PHELAN, JAMES & RABINOWITZ, PETER J. (toim.) 2004: *A Companion to Narrative Theory*. Oxford. Blackwell Publishing Ltd. 269–281.

CHILDS, PETER 2000: *Modernism*. Lontoo & New York. Routledge.

COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton. Princeton University Press.

CORNIS-POPE, MARCEL 1992: *Hermeneutic Desire & Critical Rewriting*. Hong Kong. Macmillan Press Ltd.

CULLER, JONATHAN 1981: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Lontoo & New York. Routledge Classics.

DuPLESSIS, RACHEL BLAU 1985: *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington. Indiana University Press.

DYER, RICHARD 2007: *Pastiche*. Lontoo & New York. Routledge.

FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*. Lontoo & New York. Routledge.

GENETTE, GERARD 1982: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. (Käänt. Channa Newman & Claude Doubinski). Lincoln. University of Nebraska Press.

HERMAN, DAVID 2011: 1880–1945: Re-minding Modernism. Teoksessa Herman, David (toim.) 2011: *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln & Lontoo. University of Nebraska Press. 243–272.

HILL, LESLIE 1990: Julia Kristeva. Theorizing the Avant-Garde? Teoksessa FLETCHER, JOHN & BENJAMIN, ANDREW (toim.) 1990: *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia*

Kristeva. Lontoo. Routledge. 137–156.

HUGHES, MARY JOE 2004: Michael Cunninghams The Hours and Postmodern Artistic Representation. Academic Journal. Summer 2004, vol 45, no. 4. 349–361

HUTCHEON, LINDA 2002: *The Politics of Postmodernism*. Lontoo & New York. Routledge.

HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Lontoo & New York. Routledge.

KRISTEVA, JULIA 1986: Revolution in Poetic Language. Teoksessa MOI, TORIL (toim.) 1986: *The Kristeva Reader*. Oxford. Basil Blackwell. 90–123.

KRISTEVA, JULIA 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. (Suom. Pia Sivenius & al.) Helsinki. Gaudeamus.

KRISTEVA, JULIA 1998: *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Jyväskylä. Gummerus Kirjapaino Oy.

LECHTE, JOHN 1990a: Art, Love and Melancholy in the Work of Julia Kristeva. Teoksessa

FLETCHER, JOHN & BENJAMIN, ANDREW (toim.) 1990: *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. Lontoo. Routledge. 24–41.

LECHTE, JOHN 1990b: *Julia Kristeva*. New York. Routledge.

MACHACEK, GREGORY 2007: Allusion. PMLA. 122:2, 522–536.

McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. Methuen. Lontoo & New York.

McHALE, BRIAN 1992: *Constructing Postmodernism*. Lontoo & New York. Routledge.

MINOW-PINKNEY, MAKIKO 1987: *Virginia Woolf & The Problem of the Subject*. New Yersey. Rutgers University Press.

MINOW-PINKNEY, MAKIKO 1990: Virginia Woolf: "Seen from a Foreign Land". Teoksessa

FLETCHER, JOHN & BENJAMIN, ANDREW (toim.) 1990: *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. Lontoo. Routledge. 157–177.

MORARU, CHRISTIAN 2001: *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age*



*of Cloning*. Albany. State University of New York Press.

NYQVIST, SANNA 2010: *Double-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature*. Helsingin yliopisto. Helsinki. Nord Print Oy.

ORR, MARY 2003: *Intertextuality. Debates and Contexts*. Oxford. Blackwell Publishing.

PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln & Lontoo. University of Nebraska Press.

PALMER, ALAN 2011: 1945- : Ontologies of Consciousness. Teoksessa HERMAN, DAVID (toim.) 2011: *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln & Lontoo. University of Nebraska Press. 273–297.

STEWEN, RIIKKA 1991: Julia Kristeva & teksti. Teoksessa VIIKARI, AULI (toim.) 1991: *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki. SKS. 128–144.

TRANSUE, PAMELA J. 1986: *Virginia Woolf and the Poetics of Style*. Albany. State University of New York Press.

WHITWORTH MICHAEL 2000: Virginia Woolf and modernism. Teoksessa ROE, SUE & SELLERS, SUSAN (toim.) 2000: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge. Cambridge University Press. 146–163.

#### Elektroniset lähteet

PILLIÈRE, LINDA 2004: Michael Cunningham's *The Hours*: Echoes of Virginia Woolf. *LISA E-journal*, vol. II - n°5. <https://lisa.revues.org/2912> (Vierailtu 21.8.2015)